

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Jean-Baptiste Niccolini

et l'influence étrangère dans son œuvre dramatique

THÈSE

PRÉSENTÉE

POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ

PAR

M^{lle} L.-J. SETCHANOVE

PARIS

LIBRAIRIE UNIVERSITAIRE

HENRI d'ARTHEZ

3, PLACE DE LA SORBONNE, 3

1923

Jean-Baptiste Niccolini

et l'influence étrangère dans son œuvre dramatique

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Jean-Baptiste Niccolini

et l'influence étrangère dans son œuvre dramatique

THÈSE

PRÉSENTÉE

POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ

PAR

M^{lle} L.-J. SETCHANOVE

PARIS
LIBRAIRIE UNIVERSITAIRE
HENRI d'ARTHEZ
3, PLACE DE LA SORBONNE, 3

1923

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.



A

Monsieur HENRI HAUVETTE

PROFESSEUR DE LANGUE ET LITTÉRATURE ITALIENNES

A L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Témoignage de profonde reconnaissance.

Niccolini et son époque

Jean-Baptiste Niccolini était avant tout l'homme de son temps. Il en ressentit toutes les passions et en fut parfois un très heureux interprète.

Sa vie entière se résume en un mot — « amore e fede nella patria ». Hautain et dédaigneux de caractère, il conserva jusqu'au bout une dévotion touchante à sa patrie. Ce fut la plus grande passion de sa vie, l'unique inspiration de toutes ses œuvres.

Né en Toscane en 1785, après quelques années passées à l'Université de Pise, il se fixa à Florence et, n'en sortit pour ainsi dire jamais. Tour à tour professeur de mythologie à l'Ecole des Beaux-Arts, et bibliothécaire de la Palatine, il eut la bonne fortune d'hériter d'une belle villa auprès des ondes tranquilles de l'Agna et de trouver enfin le repos auquel il avait longuement aspiré. Ce fut en 1825 qu'il entra en possession comme Horace, son illustre compatriote, d'un coin tranquille, où, loin des bruits du monde, entouré de bois frais et de collines souriantes, il put se livrer tout entier à sa Muse. Cependant,

il reste toujours le grand patriote exalté : qu'il soit propriétaire de ces lieux de délices, bibliothécaire dédaignant son poste pour regagner sa liberté, ou bien encore pauvre étudiant à Pise, vendant son dernier volume, cher souvenir de Foscolo, pour acheter un chapeau neuf.

L'indépendance, l'unité et la liberté de l'Italie, voilà l'idéal suprême du grand Florentin Jean-Baptiste Niccolini, l'illustre auteur d'*Arnaldo* et de *Jean de Procida*.

Il eut le bonheur de voir de son vivant sa patrie unie, et de plus, Rome reconquit sa liberté neuf ans après sa mort en 1861, le 20 septembre, le jour même où *Arnaldo* fut brûlé, par l'ordre du Pape.

Lors de l'entrée de Victor-Emmanuel I^{er} à Florence, on dut porter le vieux Niccolini auprès du roi ; d'une voix tremblante, il salua en ce prince le grand sauveur de la patrie, citant en son honneur des vers de *Jean de Procida*. Le roi, de son côté, l'appela « le prophète de la renaissance italienne ».

Une année avant sa mort, le soir du 3 février, le poète connut une sorte d'apothéose. Ce fut le grand triomphe de sa vie. On donna le nom de « Niccolini » au théâtre où furent jouées ses pièces : on y inaugura son buste, on y récita la fameuse scène d'*Arnaldo*, où celui-ci s'adresse au Pontife en vrai prophète inspiré.

Sur sa tombe on mit cette épitaphe : « Le dernier Florentin a quitté sa patrie bien-aimée ».

Pendant cinquante ans Niccolini éleva courageu-

sement la voix pour prêcher la liberté. Il ne quitta jamais son pays et connut peu le monde, mais, grâce à son génie, il devinait tout, et se tenait au courant de tout. Comme Socrate à Athènes et Kant à Kœnigsberg, il passa toute sa vie dans sa chère Florence.

Et, tel un oracle, il vit et comprit tout du haut de son autel.

L'Italie, à l'époque qu'embrasse la carrière littéraire de Niccolini, n'était pas une nation unie. Presque unifiée par Napoléon, l'Italie avait été de nouveau démembrée en 1815, aux Traités de Vienne et divisée en sept différents royaumes. La monarchie absolue et le système de l'arbitraire avaient été rétablis et toutes les libertés supprimées. Pendant les tristes années de servitude sous le joug autrichien, Niccolini déploya à Florence ses forces littéraires en même temps que Silvio Pellico écrivait ses *Prisons* et Manzoni se faisait entendre du centre de la Lombardie. Personne plus que lui ne sentit alors combien était pesante et douloureuse la domination de l'Autriche en Italie. En vrai tribun civil et moral, il ne se lassa jamais de travailler pour le salut de l'Italie. Cet apostolat, Niccolini l'exerça surtout dans l'*Anthologie de Florence* (1), revue qui parut pendant ces années agitées (1820-1833). Collaborateur enthousiaste, il écrivait des articles enflammés et prophétiques. Dans ses discours les Italiens entendaient la voix de Dante et de Machiavel à travers les

(1) « *Antologia di Firenze* », publiée par Vienneseux.

siècles. Il leur rappelait le grand idéal de l'unité italienne longtemps oublié.

Grâce à la liberté dont la Toscane seule jouissait à cette époque, l'*Anthologie* pouvait donner libre essor à ses idées révolutionnaires. Autour de cette revue se groupait déjà un grand nombre d'écrivains. Ce fut le centre de toutes les espérances de l'Italie entière.

A l'abri d'un gouvernement libre et tolérant, Niccolini s'engagea dans la lutte la plus hardie de sa carrière, celle contre l'Eglise. Là encore il fit entendre la voix lointaine et puissante de Machiavel. La tyrannie, quelle que soit sa forme, ne doit pas être tolérée. Niccolini combattit donc les despotismes ecclésiastiques tout autant que les tyrans politiques. Ainsi, lorsque l'Italie accueillait avec enthousiasme le Pape Pie IX, Niccolini, solitaire et féroce, répondait : « Non, je ne veux pas d'une liberté octroyée par les prêtres. »

Contrairement à Manzoni qui, de Lombardie, annonçait que le roi de France et le Pape avaient fait le plus grand bien à l'Italie, Niccolini disait que l'Empereur d'Allemagne et le Pape avaient tué la liberté italienne. Timidement d'abord, dans son *Nabucco*, puis d'une voix de tonnerre dans *Arnaldo*, Niccolini condamna la liberté usurpée de l'Eglise et prit un parti entièrement opposé à celui de Manzoni dans « Adelchi ». Un tiers parti avait mis tout son espoir dans le Pape. Et l'ardent guelfe, César Balbo, dans ses « Espérances de l'Italie », accusait

Niccolini de trahison envers la patrie. Mais le poète visionnaire, seul dans sa retraite, rêvait toujours à l'unité italienne et se fit l'interprète hardi de la conscience du peuple entier. Pénétré de l'idéal dantesque et de la science positive de Machiavel, il continua son apostolat jusqu'au moment où la république toscane vint se fondre dans l'unité italienne.

Un moment vint où même ses amis et ses partisans l'abandonnèrent. On croyait qu'il se trompait. Partout se propageaient des espérances vagues et indécises de liberté, tandis que Niccolini, solitaire et pensif, laissait son regard planer sur les siècles lointains et rechercher les causes de la ruine morale et politique de l'Italie. Tous les événements nationaux passaient ainsi l'un après l'autre dans son drame : depuis les conquêtes de Marius, le fameux héros romain, le couronnement de Frédéric Barberousse à Rome, les Vêpres siciliennes, l'arrivée de Charles VIII en Italie, les derniers moments de la République florentine et Philippe Strozzi, la tyrannie des Inquisiteurs et la liberté usurpée de la République vénitienne, jusqu'à certains événements contemporains qu'il déguisait dans son *Nabucco*.

Mazzini, l'auteur de la « Jeune Italie » considérait Niccolini comme un grand orateur, comme un homme appelé à n'écrire que de la prose solennelle.

Son courage fut en effet surprenant. Il allait même jusqu'à la frénésie. En 1847, par exemple, lorsqu'on faisait entendre partout des cris d'enthousiasme pour Pie IX, Niccolini, lui, proclamait que le Pape,

pour devenir vraiment libéral, devait commencer par renoncer à son titre (1).

Atto Vannucci raconte l'incident suivant dans ses « Souvenirs de Jean-Baptiste Niccolini ». Un jour, en 1859, le comte André Cittadella Vigodarzera étant allé faire visite à Niccolini, laissa échapper ces mots : « L'unité italienne n'est pas possible parce que toutes les villes d'Italie sont beaucoup trop belles. » Le poète, frappant du poing sur la table, se leva brusquement en disant : « S'il en est ainsi, détruisons-les toutes, en commençant par Florence ».

Une fureur digne de Michel Ange s'emparait de lui dès qu'on s'opposait au rêve de sa vie. Il devenait alors puissamment éloquent, il prononçait des discours foudroyants.

Les événements politiques avaient impressionné son âme dès sa jeunesse. Ils lui avaient montré son pays morcelé, passant d'une servitude à l'autre, et avaient jeté dans son cœur le premier germe d'un grand amour pour l'indépendance italienne.

Cependant, comment expliquer la sérénité avec laquelle la pensée de Niccolini se réfugia en Grèce et se fit, pour ainsi dire, contemporaine d'Homère, tandis qu'autour de lui l'Europe entière frémissait sous l'empire d'un seul homme et que son propre pays changeait à chaque instant de maîtres ? Pendant que se déroulaient les révolutions les plus terribles, le poète florentin écrivit toute une série de

(1) « Avrebbe dovuto incominciare a sparparsi ».

tragédies grecques. Voulait-il ainsi déguiser ses inquiétudes ? En effet, cet artifice est parfois très mal caché.

Ce ne sont que des préparatifs secrets. Déjà en 1816 il tâchera de dissimuler dans son *Nabuccò* des événements contemporains. Et peu de temps après se dérouleront, l'un après l'autre, ses drames patriotiques.

On peut rarement trouver dans l'histoire littéraire une preuve plus évidente de ce que peuvent les idées dominantes d'une époque sur les convictions et les sentiments les plus chers d'un individu.

L'adoration que le peuple italien avait pour Niccolini n'est donc pas surprenante. Ne se fit-il pas l'interprète de sa conscience et l'apôtre de ses aspirations ?

Giordani le saluait en ces termes dans une lettre à Montani : « Saluez bien le brave Niccolini. J'aime toujours davantage sa bonté qui est bien rare de nos jours. »

Ses idées littéraires

Dans la littérature italienne de la première moitié du ^{xix}^e siècle, Jean-Baptiste Niccolini occupe une place considérable. Il est un anneau nécessaire dans la chaîne qui relie la fin du ^{xviii}^e siècle au ^{xix}^e, c'est-à-dire, il sert de transition entre le classicisme et l'époque romantique ; il unit, en effet, Alfieri à Manzoni et à Carducci.

Jean-Baptiste Niccolini est encore le dernier disciple de l'école de Monti et d'Ugo Foscolo. Pendant sa longue carrière littéraire, qui embrasse cinquante ans, il vit disparaître tout un système et se former à sa place un art nouveau.

Auteur tragique, journaliste à la fois, Niccolini ne cesse de montrer dans toutes ses œuvres une lutte constante entre l'ancien et le nouveau système. On aperçoit en lui le critique acharné qui combat la fantaisie et le poète qui ne se soucie guère des préceptes traditionnels. Guidé par son instinct artistique, il se soumet aux conventions étroites de la forme, à moins que sous l'influence d'un

esprit éminemment esthétique, il ne rejette le joug académique. On dirait qu'il s'effraye de lui-même chaque fois qu'une puissance mystérieuse le soulève par delà des formes traditionnelles. Ainsi il est souvent porté à condamner une œuvre étrangère, tandis que dans la profondeur de son âme il en jouit et instinctivement en imite la beauté.

C'est ainsi que la vie littéraire¹ de Niccolini renferme l'histoire d'une époque de grandes tentatives, une époque où se posèrent de grands problèmes littéraires et où se fit jour la vaste et libre compréhension de l'art.

Dans sa jeunesse il avait été séduit par la poésie alanguie de Métastase. On en voit des traces dans sa *Rosemonde*, par exemple, où l'on trouve parfois une poésie caressante et douce.

Avec l'apparition, en 1810, de la première tragédie *Polyxène*, Niccolini se montra l'ennemi acharné des doctrines modernes qui avaient déjà envahi son pays. Ayant une connaissance profonde de la langue et de la littérature grecques, Niccolini s'était attaché à l'antiquité par des liens indissolubles. Et il resta ferme dans son culte littéraire pendant que, tout autour de lui, s'agitait une réforme.

Cesarotti avait le premier révélé à l'Italie les vaporeuses beautés de la poésie du Nord, il avait traduit Ossian. Les nouvelles théories de Schlegel et de Madame de Staël avaient été acceptées en Italie avec enthousiasme. Monti s'était déjà fait l'imitateur fervent de Shakespeare. Les personnages de son *Ga-*

leotto Manfredi réflétaient l'art nouveau. Des croyances entièrement nouvelles inspiraient la muse des poètes. Et tandis que Geurrazzi, de Livourne, propagait ses idées démocratiques et que Manzoni se proclamait, à Milan, fervent romantique, Niccolini montrait la plus grande résistance et se glorifiait du titre de classique.

Se déclarant adversaire de l'école de Victor Hugo il appelait *Lucrèce Borgia* une œuvre monstrueuse, et le romantisme une folie. Peut-être le climat doux de Florence et son atmosphère imprégnée des traditions classiques, incitaient-ils la fantaisie aux images sereines de la beauté. En tout cas, Niccolini put garder son indépendance et le culte de l'art classique bien plus longtemps à Florence qu'il ne l'aurait pu ailleurs.

Le changement se fit en lui à pas très lents. On peut, par conséquent, résumer en Niccolini tout le développement de l'histoire du théâtre en Italie dans la première moitié du siècle.

Ce que Manzoni et Silvio Pellico apportent au théâtre à cette même époque se réduit à peu de chose. Le premier se borne à deux drames, *Carmagnola* et *Adelchi*, qui ne furent jamais joués, et le second a beaucoup moins le nerf tragique. C'est donc Niccolini qui domine le théâtre. De lui dépend son caractère actuel et celui de l'avenir.

En effet, notre poète toscan ne cessa jamais de rechercher les vraies conditions de l'art dramatique, dont il donna de nombreux exemples à formules

diverses. Dans son « Discours sur la tragédie grecque », il démontre que le théâtre de Racine et d'Alfieri » n'est point grec ». La tragédie grecque », disait-il, « est romantique ». En la comparant à celle des peuples du Nord, il la jugeait supérieure « par le sentiment exquis que les Grecs avaient du beau et par la forme philosophique qui inspirait toujours leur pensée ». Même les drames de Shakespeare étaient placés par lui bien au-dessous de la grande conception grecque.

Ainsi il s'éloignait à pas rapides du modèle alfieri et de toute cette école déclamatoire qui l'avait précédé.

Voici ce qu'il écrivit en 1827 à la célèbre actrice Pelzet à propos d'Alfieri : « Je me suis toujours éloigné, et je m'éloignerai chaque jour davantage du style d'Alfieri, que, disons-le entre nous, je considère comme presque toujours mauvais » (1).

Trois ans plus tard il lui envoyait la lettre que voici : « J'étais bien sûr qu'on se moquerait d'Internari (2), en la voyant jouer les tragédies d'Alfieri ; ce poète est, certes, un grand homme, mais notre temps exige bien autre chose. Ces squelettes alfieriens ne conviennent plus aux hommes d'aujourd'hui » (3).

Rappelons qu'en ce temps Manzoni s'était proclamé fervent romantique en s'inspirant de l'exemple

(1) Vanucci, Ricordi nitimi, lettre 105.

(2) L'actrice qui avait joué sa *Mathilde*.

(3) Vannucci, lettre 142.

de l'école anglaise et allemande. De son côté Carlo Marengo, qui avait d'abord imité Alfieri, écrivait des tragédies à la nouvelle manière. Le théâtre psychologique de Pellico, qui contrastait avec les pièces purement historiques de Manzoni, était aussi publié en grande partie.

Et Niccolini, de sa demeure classique, s'apercevait plus que personne que ce nouveau théâtre n'avait pas réussi, quelque illustres que fussent les modèles étrangers qu'il avait suivis. En effet, la création poétique se mourait sous le poids de tant de vérités tirées des archives. Ni *Francesca* de Pellico, ni *Pia* de Marengo, ni le drame historique de Manzoni ne purent remplir la lacune du théâtre italien. Ce théâtre italien qui s'en allait, comment le reconquérir ? Voilà ce qui agitait l'esprit de Niccolini. Il arrivait à la conclusion suivante : « La tragédie classique de Racine est quelque chose du passé, mais le romantisme de Shakespeare ne convient pas à notre temps non plus. Il faut un homme de grand talent pour résoudre ce problème, et c'est ce que, moi, je ne suis pas » (1).

Il l'avait déjà soulevée, quelques mois auparavant, cette question épineuse. « Je crois », écrivait-il, « que notre âge a besoin d'une tragédie différente de celles des Anglais et des Français ; mais qui sera l'homme fortuné qui la trouvera et qui détruira la

(1) Vannucci, « Ricordi intimi », lettre 112.

tradition, que, depuis Alfieri il n'y a point de tragédies ? » (1).

Cependant, il ajoutait en même temps que « l'auteur doit façonner le public et ce dernier les acteurs. Mais où chercher ce public en Italie ? » En cela Niccolini suit la pensée ardente de Mazzini. C'est là, en effet, la base même de son *credo* littéraire. « Façonner le public » n'est-ce pas lui montrer les causes du mal et l'amener à l'unité italienne ? Et voilà pourquoi Niccolini se fit le grand maître de la rédemption nationale. Pour relever les âmes de l'ignominie et de la corruption, il leur fallait les exemples magnanimes du passé. Là-dessus le classique Niccolini se dirige vers le drame historique et, involontairement, tombe en plein romantisme.

Bientôt après il avouait qu'il y avait de grandes beautés dans les tragédies de Manzoni « bien qu'elles ne soient pas faites pour la scène ni d'après nos traditions ».

Cependant, il ne suivit pas le chemin déjà ouvert par Manzoni. Il adapta l'histoire à l'idéalisme et, dans la grande variété des sujets et des personnages, il tâcha de faire ressortir avant tout l'idéal politique. Pour représenter l'esprit moderne, il se servait des chœurs qui faisaient partie de l'action dramatique bien plus que dans le drame de Manzoni.

Avait-il donc créé un théâtre à lui ? Il s'en fallait de beaucoup. Niccolini ne fut point novateur. Il lui fallait toujours s'attacher à un modèle. Après s'être

(1) Vannucci, « Ricordi intimi », lettre 112.

dégagé de l'inspiration purement classique, il s'aperçut tout d'un coup que ses ailes étaient coupées. Du souffle puissant d'Eschyle qui l'animait, il avait passé à l'imitation des grands classiques français. Mais, se trouvant en dehors de ce monde-là, et privé du thème favori qui consiste dans la lutte des passions et du devoir, il lui fallait chercher d'autres sources d'inspiration. Il se mit à dévorer les littératures étrangères. Shakespeare lui fit oublier Sophocle. « Lorsque je me mis à étudier ses œuvres (celles de Shakespeare) de plus près, » écrivit-il, « je vis que rien au monde n'a jamais surpassé l'originalité, la vie et la grâce de cet art souverain. » Il estimait que la seule manière d'imiter le grand tragique anglais serait non pas de suivre ce qui n'est pas imitable, mais d'adapter les drames à notre temps et à nos propres pays. »

Parmi les grands poètes allemands il admira surtout Schiller. Il considérait la belle traduction que Maffei fit des œuvres dramatiques de ce poète comme une riche et grande contribution aux lettres italiennes. Il admirait aussi les grands philosophes allemands. Ainsi il publia dans ses œuvres la traduction des « Considérations philosophiques » de Schelling sur Dante. Quand il ne pouvait pas trouver de traductions (« non sapeva cica tedesco »), il s'adressait à des amis qui lui faisaient les versions nécessaires. Enrico Mayer et Giovanni Morelli, par exemple, lui traduisirent en grande partie Goethe, Herder et Schelling.

Quant à Byron, il s'en grisait. On en voit d'ailleurs bien des traces dans ses œuvres. Shelley lui fournit toute une pièce. *Rosemonde* et *Mathilde* proviennent aussi de sources anglaises.

En ce qui concerne les français, Niccolini montre une réserve et presque un dédain inexplicables. Il s'attaque à l'école française à tout moment. Pour Victor-Hugo il professe un mépris sans bornes. Pourtant, nous le savons bien, il suivait avec un grand intérêt tout ce qui passait à Paris et s'en servait en cas de nécessité. Il est trop évident, par sa correspondance, que Niccolini avait un ami dans la grande métropole de la France, qui le tenait au courant du développement du théâtre. D'ailleurs, Casimir Delavigne était son ami, Fauriel aussi. C'est du reste une habitude tout à fait niccolinienne que d'attaquer ou de prétendre ignorer un auteur ou une œuvre qu'il est en train d'imiter. Ce procédé le mène parfois au paradoxe. « En imitant les étrangers », dit-il, « on viole la nature de notre littérature qui provient des grecs et des latins ». Ceci semble à peine pouvoir être sorti de la plume de celui qui avait déjà écrit que ce serait « une vraie stupidité que de ne pas profiter des exemples des littératures étrangères ». Peut-être cette attitude s'expliquerait-elle encore par le fait que le poète se trouvait constamment partagé entre deux vocations, celle du poète politique qui l'appelait à une vie de bataille et celle encore du poète classique inspiré par le souffle élevé d'Eschyle. Cette double face apparaît d'une façon toute particulière

dans la lettre suivante qu'il envoya à son amie, Malvina Brukert, à Berlin.

« Quant à l'esthétique que vous me demandez de vous enseigner, ma chère et aimable amie, je suis comme certains prêtres qui, à force d'avoir trop étudié la théologie, y croient peu : j'ai lu tout ce qu'on en a écrit en France, en Angleterre et en Italie, et je connais bien des œuvres allemandes grâce aux traductions. Ces dernières ne sont que des bavardages et des subtilités, et ce qui a une véritable valeur se trouve déjà chez les anciens. Sentir, méditer ce qu'on sent et étudier les grands modèles, le reste est perte de temps. Dans les arts et les lettres le plus important est ce qui ne s'enseigne pas. Si les poètes, les artistes, et les compositeurs devaient dire d'où leur viennent les plus belles inspirations, il se trouveraient en effet très embarrassés ».

Cette lutte secrète qui se livre en lui, se trahit surtout dans les différents articles qu'il écrit pour l'*Anthologie* de Florence. Dans l'un d'entr'e eux, par exemple, il reproche à Goethe d'avoir fait parler sa Marguerite avec trop de simplicité, et dans un autre il s'enthousiasme pour W. Scott et le genre de roman qu'il a créé, parce qu'il met en scène un monde dont les us et coutumes sont tout naturels.

Ailleurs, il se montre une fois de plus retardataire en redoutant tous les obstacles qui suivent les innovations. Il y voit des difficultés, des dangers à chaque pas. D'après lui, là où nous pensons avoir découvert une illusion, ce n'est après tout qu'un simple

fait historique. Et puis on risque toujours de ne pas être compris en ce qui concerne les sentiments passionnels. Or, des deux plus grands, c'est-à-dire la religion et l'amour, on ne fait pas beaucoup de cas, parce que, pour ce qui est du premier, peu de gens sont religieux, et, quant à l'amour, il n'est plus qu'un honteux libertinage.

En effet, on cherchera en vain dans le théâtre de Niccolini des amours passionnés. Il n'y en a que de légers, pour faire ressortir davantage la moralité qui est la base même de toutes ses pièces. Après s'être dégagé de l'imitation française, il se méfia de plus en plus de la glorification des passions coupables. Seul, l'amour de la patrie le passionne. Le sentiment de l'honneur est si profondément enraciné dans ses personnages qu'on peut à peine se douter un instant jusqu'à quel point la vertu et le devoir ont un pouvoir absolu sur leurs actions.

A la cause rationnelle de l'absence d'amour dans le théâtre de Niccolini, il faudra en ajouter une autre plus personnelle, la sérénité de son âme. Il avait pourtant éprouvé une vraie passion pour la belle actrice Madeleine Pèlzet qui rendit son *Antonio Foscarini* célèbre. Ainsi s'explique telle scène entre Antonio et Thérèse, où jaillissent des accents d'une vraie passion. Cependant, Niccolini sut se dominer. On s'aperçoit bien que le souffle lui manque lorsqu'il tâche d'enflammer les paroles de l'épouse dévouée dans *Ludovic le More*. Quant au touchant amour dans *Mathilde*, Niccolini nous dit lui-même qu'il a

tout simplement transcrit les paroles de son amie, la belle écossaise (Miss Sofia).

Il en résulte que nous ne trouverons dans ce théâtre que des caractères généraux. La fine psychologie des passions qui démasque l'homme et révèle les plus profonds replis de son cœur, n'y compte pour rien. Niccolini ne s'occupe pas de ce qui se passe dans le monde extérieur, dans le monde des faits ; il est rarement agité par ce qui se passe dans le monde moral. Pour lui les passions individuelles et les événements domestiques ont de l'importance en tant qu'ils entrent en contact avec les grands faits publics et les conditions de l'Etat. Il oublie souvent l'homme pour décrire le *citoyen*.

Donc, il manque au théâtre niccolinien un caractère essentiel qui fait défaut aussi au théâtre des romantiques. Et en voici un autre, l'inspiration de la nature est presque nulle dans son œuvre entière. Une seule fois, dans *Arnaldo*, la campagne romaine apparaît un instant dans toute sa nudité mélancolique et les chœurs nous donnent simultanément une vision vaporeuse des vallées vertes de l'Helvétie. Ces vers sont d'une beauté exquise ! On y reconnaît toujours le Niccolini qui, après avoir suivi le chemin de la servilité absolue, se dirige à pas lents vers la hardiesse du novateur.

La distance qui sépare *Ino* d'*Arnaldo* est surprenante. Niccolini n'a plus le culte de la ligne pure et de la beauté classique. Au contraire, une nonchalance et une incertitude du goût se reflètent dans

cette dernière œuvre. Néanmoins, il se sent incapable d'écrire pour le théâtre de la nouvelle époque. Malgré *Rosemonde*, le *More* et *Béatrice Cenci*, il reste un tragédien du XVIII^e siècle. De là lui vient aussi sa philosophie.

L'histoire et la philosophie étaient d'ailleurs les deux études de prédilection de Niccolini. Il avait lu les philosophes allemands et les citait souvent, mais son esprit penchait surtout vers la pensée française. Disciple de Condillac et de Destutt de Tracy, il ne s'éloigna jamais de leur doctrine, se méfiant des tendances spiritualistes de la nouvelle école. Dans un discours il essaya même de combattre la philosophie morale de Dugald Stewart. Dès sa jeunesse, il lit Montesquieu et Condillac et, plus tard, comme auteur de *Nabucco*, Niccolini avoue que tout ce qu'il y a de bon chez lui, il le doit à l'auteur du fameux « *Traité des sensations* ». Du reste, voici la lettre qu'il écrit, le 7 avril 1820, à Gino Capponi, qui se trouvait à ce moment à Paris :

« Combien je vous envie ! Vous pouvez converser avec les plus grands des penseurs sur tout ce qui concerne votre âge et sa pauvreté, réfutant ainsi toutes les calomnies des ennemis éternels de la philosophie. Mais un homme qui a senti si profondément l'idéologie, que dira-t-il de mes bêtises où il ne trouvera rien de bon, sinon ce qui lui vient de Condillac ? »

Esprit pratique par excellence, Niccolini ne pouvait rien supporter de ce qui tenait à la généralité et

à l'abstraction. Il recherchait toujours dans les théories générales une méthode d'application. Naturellement, il appliquait tout à l'Italie et arriva à la conclusion, que la raison de tous les malheurs qui l'accablaient devait être cherchée dans l'usurpation des Papes. Cette même philosophie qui prédomine dans les œuvres du poète, l'empêche de sonder dans ses tragédies la profondeur des passions humaines. Les événements extérieurs l'occupent toujours bien plus que les multiples péripéties de l'âme. Tout ne se réduit-il pas à la sensation extérieure ? Ainsi l'avait enseigné son grand maître en philosophie. Et Jean-Baptiste Niccolini revêtait de splendides formes les idées philosophiques de Condillac. Il proclamait dans ses vers la liberté et continuait une tradition ni guelfe ni gibeline, celle du peuple romain s'élevant au-dessus du Pape et de l'empire.

La tradition d'*Arnaldo*, ce fut celle de Cola de Rienzo et de Pétrarque. Pendant toute sa vie Niccolini écrivit librement et, déchirant les ténèbres de l'avenir, en vrai prophète, il proclama la liberté, agita la pensée et enflamma l'Italie entière d'une foi ardente dans le salut à venir.

Les relations de Niccolini avec le monde des lettres italiennes et étrangères

Après 1820, pendant que les patriotes de Naples et le Piémont gémissaient dans les tortures de la galère et de l'exil ; pendant que la Lombardie et la Vénétie étaient occupées par les soldats autrichiens et Modène par les Jésuites, celui qui allait à Florence y trouvait un lieu paisible. Il lui semblait entrer, pour ainsi dire, dans une bonne et modeste famille. Si par hasard cet étranger était un homme cultivé, on le menait à l'hôtel *Buondelmonte*, chez Jean-Pierre Vieusseux, d'origine suisse, mais né en Italie. C'était un homme excellent qui tenait un *Cabinet de Lecture* avec des journaux de chaque pays et un grand nombre de livres. Ce fut lui qui fonda la fameuse « Anthologie de Florence » en 1821. Non seulement les Florentins les plus illustres se réunissaient chez Vieusseux, mais aussi les exilés de tous les autres pays de l'Italie. On y rencontrait des hommes

de lettres et des hommes politiques, des artistes et des philosophes.

Ce fut, par conséquent, un centre important de vie intellectuelle en Toscane. Il va sans dire que Niccolini était un des membres les plus éminents de ce cercle littéraire. Sans l'influence des grands esprits qu'il y rencontra, une grande partie de son œuvre serait inexplicable.

C'est là qu'il se lia avec Manzoni et fut touché par le lyrisme désespéré de Leopardi ; là sa propre tragédie se mêla aux accents de la satire de Giusti. Dans cette libre famille de penseurs, Niccolini acquit l'amitié de Zannoni, celles de Giordani et de Tommaseo qui collaborèrent à l'*Anthologie*.

Et puis, dans ce centre de la pensée contemporaine, Niccolini, ne voyageant jamais lui-même, fit la connaissance d'illustres étrangers. Atto Vannucci, l'ami et le biographe de Niccolini, en donne une longue liste. Ainsi, nous apprenons que dans ces réunions littéraires chez Vieusseux, Niccolini put se lier avec Fauriel, un des grands idéologues de l'époque, Edgard Quinet, De Potter, Michelet et Casimir Delavigne. De ce dernier il devint l'ami. Plus tard, toujours chez Vieusseux, il rencontra Lamartine et le romancier américain Cooper. Quelques illustres allemands y venaient aussi, Platen, par exemple, qui professait un véritable culte pour les tragédies de Niccolini et qui, à en croire Vannucci, « les savait toutes par cœur ».

On peut s'imaginer jusqu'à quel point les discus-

sions littéraires et philosophiques de ces réunions agissaient sur l'esprit plus ou moins réfractaire de Niccolini.

Dans ces réunions de penseurs et de poètes, on récitait des poésies et des drames inédits, on s'enthousiasmait pour Byron et M^{me} de Staël, on soutenait le principe d'une rénovation dans les arts et on s'encourageait mutuellement à l'activité intellectuelle.

Plus tard les mêmes réunions se répandirent ailleurs en Italie, surtout en Piémont et à Naples. L'Autriche et le Pape les redoutaient, les considérant comme des centres révolutionnaires. Et c'est bien ce qu'elles furent en effet, de même que l'*Anthologie* de Vieusseux à Florence. Les idées de Guizot, Cousin, Villemain et Herder y trouvaient un écho, c'est-à-dire les idées de liberté et de progrès qui se firent entendre pendant une époque des plus sinistres en Italie.

Non seulement des Toscans, mais les écrivains de toutes les régions d'Italie poursuivis par la censure, trouvaient dans l'*Anthologie* une libre tribune. Giuseppe Montanì, Tommaseo, Mazzini et Niccolini étaient parmi les collaborateurs de cet organe à Florence. Montanì y fit de la critique dramatique. Il y chanta les éloges des premières œuvres de Niccolini. C'est ainsi que la gloire du poète se répandit. D'illustres écrivains le recherchaient. Le *Cercle* qui se réunissait d'abord chez Vieusseux se mit à tenir séance tantôt chez Lenzoni, tantôt même dans la bibliothèque de la villa de l'Agna de Niccolini. Des

artistes, des poètes, des érudits, des philosophes, des dames italiennes, allemandes, anglaises et françaises, tout un groupe de personnes qui admiraient le talent du poète, s'y réunissait. Là, Platen se plaisait à réciter les drames de Schiller dans la traduction de Maffei que Niccolini estimait plus belle que l'original. « Guillaume Tell » et « la Fiancée de Messine » tour à tour firent ses délices. Il en résulta que Niccolini se prit d'un grand amour pour le poète allemand, comme il avait déjà appris à admirer Shakespeare. On l'initia ainsi à toutes sortes de littératures étrangères. Il alla même jusqu'à connaître un obscur auteur écossais, John Home, grâce à l'amitié dont il se prit pour une des compatriotes de celui-ci. Il en résulta sa *Mathilde*.

M^{me} Hortense Allart lui fut présentée à une des réunions littéraires à la Villa Puccini. Elle prenait plaisir à s'engager dans de vifs débats avec le poète. Elle lui révélait la pensée française, lui récitait ses tirades favorites des pièces célèbres, s'opposait aux croyances conservatrices du poète et l'aiguillonnait sans cesse par l'éclat de son esprit. Niccolini la considérait comme un des plus grands penseurs du siècle.

Il est facile de deviner sur quoi durent porter les conversations nombreuses du poète avec Michelet et Edgar Quinet, par exemple, lors de leurs séjours à Florence. Tous les deux lui firent des visites fréquentes à la villa de l'Agna. S'il nous en restait des documents, que n'aurions-nous pas appris de la veine

romantique qu'ils lui apportèrent tous les deux ? L'historien pittoresque et lyrique lui aura sans doute transmis quelque chose de la sensibilité et de la tendresse de son âme tout en se livrant à des discussions purement philosophiques et historiques. Edgar Quinet (1) aura profité des connaissances profondes du poète italien sur la vie et l'art. En Niccolini il pouvait jouir de la *sérénité* qu'il alla chercher en Grèce. De son côté, ce lyrique est cet enthousiaste français aurait réagi sur l'esprit retardataire et obstiné de l'italien. Mais ce fut surtout en Casimir Delavigne que Niccolini trouva un esprit ami. Leurs rapports amicaux n'expliqueraient-ils pas le fait curieux d'un développement presque pareil et simultané dans leurs œuvres ? Il ne peut y avoir aucun doute à ce sujet. En effet, on a peine à étudier l'œuvre de Niccolini sans la confronter avec celle de Delavigne. La ressemblance entre les deux poètes est frappante. Ne

(1) Voici une lettre qu'Edgar Quinet envoya à Niccolini lors du triomphe d'*Arnaldo* :

« Paris, le 18 novembre 1846.

« Monsieur,

« C'est un malheur pour moi de n'avoir pu vous témoigner encore ma sincère admiration. Vous m'avez fait l'honneur de songer à moi et de m'écrire quelques mots sur un exemplaire d'*Arnaldo da Brescia*. Il m'est doux d'ajouter la reconnaissance aux sentiments que votre belle poésie m'a inspirés. Je sympathise du plus profond de mon âme avec vos hardiesses... Vous avez bravé à la fois toutes les idoles routinières, littéraires, politiques, religieuses, et ce qui me frappe surtout dans votre ouvrage, c'est l'*esprit héroïque*...

« Votre admirateur dévoué,

« E. QUINET, »

dirait-on pas un caprice de la nature qui fait apparaître à la même époque dans deux pays différents, deux poètes aussi semblables en ce qui concerne les talents, les passions, les inclinations naturelles ? Tous les deux, placés entre une époque qui se mourait et une autre qui allait naître, étaient classiques par goût et par éducation ; ils étaient portés à choisir entre le beau et le vrai, où les poussait leur instinct, et les idées contemporaines. Tous les deux s'efforcèrent de reconcilier les deux écoles, de trouver pour ainsi dire une forme intermédiaire. Tous les deux doués d'un sentiment exquis de l'art, d'une rare justesse de la pensée, d'un amour sans bornes pour la patrie, s'inspirèrent des plus nobles idées nationales, firent vibrer les cordes les plus sensibles de la foule et tâchèrent de maintenir, à tout prix, le culte de l'art. Il est vrai que leur place parmi les littérateurs du xix^e siècle est de second ordre, mais elle n'en est pas moins importante, car, grâce à eux, la fantaisie effrénée des novateurs fut ramenée à de justes limites et le goût du public pour l'art fut conservé. Chez l'un comme chez l'autre se dégagent les mêmes tendances, les mêmes antipathies, les mêmes concessions faites à la nécessité, les mêmes contradictions, la même préoccupation de trouver la vraie expression de l'art. Dans leurs efforts, on s'aperçoit de quelque chose de froid, d'isolé qui inspire de la sympathie, mais ne pénètre pas dans les profondeurs de l'âme. Néanmoins, dans cette sorte de froideur et d'isolement il y a quelque chose de durable qui fera

survivre leurs œuvres aux rivalités d'innombrables écoles.

L'analogie entre les deux poètes va jusqu'aux moindres détails : si Niccolini, par exemple, ne peut produire sans emprunter aux autres, Casimir Delavigne ne fait pas autrement. Les lignes et les couleurs de l'un sont pareilles aux lignes et aux couleurs de l'autre. N'est-il pas vrai que deux talents médiocres peuvent se ressembler plus facilement que des génies, surtout quand ils sont de différents pays ?

Niccolini survécut dix-huit ans à Delavigne, né en 1793. La vie, plus longue et peut-être plus aventureuse du premier, ne le sauva pas davantage d'un oubli analogue à celui dans lequel sont tombés le nom et la réputation de l'écrivain français.

Il est curieux que Delavigne de même que Niccolini, aient choisi Polyxène comme première tentative de tragédie. Les deux écrivains s'essayent sur le même sujet, parcourent plus tard le même chemin et finissent par céder aux mêmes exigences de la nouvelle école.

Ils se voyaient souvent à Florence dans les cercles littéraires et à la villa de l'Agna. Delavigne assista même à la première représentation de *Jean de Procida*. Le poète français s'inclinait devant le « grand Niccolini » qui régnait suprême à Florence et y était l'âme même de la vie intellectuelle.

L'influence française dans les tragédies d'origine grecque

Les critiques qui se sont occupés de Niccolini jusqu'à présent ont toujours considéré ses premiers essais dramatiques, *Polyxène*, *Ino et Témisto*, *Médée* et *Œdipe* comme de pures imitations grecques. Notre poète étant très-fin connaisseur des anciens grecs et romains, on a vu partout dans ses premières œuvres un souffle de la poésie d'Eschyle ou de Sophocle, et personne n'a cherché plus loin. Il y a pourtant toute une partie curieusement française dans les tragédies grecques de Niccolini. L'inspiration de l'antiquité ne lui avait pas suffi. Son art, qui lui venait des Grecs, il le soumit aux exigences de l'art français. Il releva le ton, changea le fond, varia la forme d'après un art plus moderne. Par conséquent, le poète italien s'éloigna parfois des grands maîtres de l'antiquité pour suivre certain modèle qui bien plus récemment avait ému toute une génération au-delà des Alpes.

Il était d'ailleurs bien naturel qu'un esprit comme celui de Niccolini qui avait goûté de l'antiquité toute la sérénité des aspirations et tout le prestige de l'harmonie, cherchât d'autres sources que le génie grec avait alimentées en leur apportant son souffle magique.

Il ne sera donc pas difficile de démontrer que le jeune Niccolini; tout en traduisant le théâtre grec pour s'exercer au style, comme il avoue lui-même l'avoir fait, relisait en même temps le théâtre classique français. Des modèles uniformes du théâtre déclamatoire d'Alfieri, il ne faisait pas grand cas. De bonne heure Niccolini se détacha de son compatriote qui avait proscrit en Italie le théâtre français et estimait si peu Shakespeare. Il déclara bientôt que les tragédies d'Alfieri n'étaient que des « squelettes », et en revanche il se mit à étudier assidûment les classiques français et il voua à Shakespeare un véritable culte.

Il s'en suivit donc qu'au héros toujours identique qu'on trouve dans le théâtre entier d'Alfieri, au développement uniforme de l'intrigue et à la répétition de la vieille conception tragique, Niccolini substitua l'art français, c'est-à-dire l'art de tenir l'esprit des spectateurs en suspens, de rompre enfin l'attente en agitant toutes les cordes de la compassion et de procéder par une violente surprise pour arriver au moyen d'un grand contraste à d'autres fécondes surprises, l'art enfin, de nouer et de dénouer l'intrigue avec une habileté extrême.

Ce ne fut qu'en 1810 que *Polyxène* révéla en Niccolini un poète dramatique qui du premier coup, atteignait les plus sérieuses qualités de pensée et de style. L'auteur avait choisi la douce héroïne d'Euripide, la fille de Priam et d'Hécube, immolée, après la ruine de Troie, sur le tombeau d'Achille. Mais il modifie la vérité des faits : de même que parmi les captives troyennes, Cassandre est échue à Agamemnon, Polyxène est échue en partage à Pyrrhus, au fils d'Achille, qui est touché de sa grâce et de sa douleur et qui l'aime. Elle-même n'est point éloignée de l'aimer à son tour, mais leur amour est entravé par un cruel remords, tempéré par un respect du devoir, qui n'est pas seulement une froide dignité tragique : cette prisonnière, en effet, avait été promise à l'ombre paternelle. D'un autre côté, cet homme pour qui Polyxène sent son cœur s'attendrir est un des auteurs des calamités de sa patrie et de sa famille.

Voilà donc le grand contraste de l'amour qui s'immole devant l'implacable puissance du devoir. La trame est ourdie entièrement avec les remords de la jeune fille et l'ardente passion de l'amant ; le choc est terrible entre l'amour filial et la haine qui, nécessairement, surgit en Pyrrhus.

Vieille matière, en effet, où l'on reconnaît tous les procédés de l'art classique français. Il est vrai que Niccolini était remonté droit à la source d'inspiration grecque ; on sent combien, dans son jeune enthousiasme, il s'était laissé séduire par cette mâle

vigueur de pensée et cette divine harmonie de forme. Cependant, bien qu'on respire dans sa tragédie le parfum séduisant de la Grèce antique, on s'aperçoit que la noblesse du style, le contraste des sentiments, la construction entière de l'intrigue sont empruntés à un art bien plus moderne. Niccolini avait en effet retrouvé sans peine les traits du génie grec ; ses vers ont la même grâce décente et la même simplicité forte ; mais il change profondément l'action des personnages.

Ce que l'Illiade lui fournit ce n'est que le cadre immense du fond, où l'auteur projette à volonté un développement dramatique qui ne lui vient ni d'Euripide, ni (moins encore) d'Alfieri.

Polixène fut avec justice couronnée par l'Académie de la Crusca. Il est vraiment intéressant de noter qu'elle avait eu comme rivale la belle traduction italienne de l'*Andromaque* de Racine. Niccolini s'en plaignit dans une lettre à Francesco Martini, du 24 novembre 1810. Or, cette même *Andromaque*, qui lui avait servi d'inspiration, ne l'emporta point.

En dehors des procédés généraux de l'art français que Niccolini avait utilisés, il convient de signaler d'autres détails plus menus, mais assez importants de style et de forme empruntés aux auteurs français de la première et parfois de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ainsi la longue tirade monotone sera découpée, et par endroits, un dialogue vif et saccadé donnera à certaines scènes du mouvement et du coloris.

Prenons, par exemple, ce passage du dernier acte de *Polyxène* :

ECUBA. — E perche teco (Il s'agit de Polyxène)
Qui non la veggo ?

CASSANDRA. — Ah, madre !

ECUBA. — Ti confondi
E piangi ?

CASSANDRA. — Ulisse !

ECUBA. — Ahime ! T'intendo : all'ara
Ei la strascina

CASSANDRA. — Polissena istessa
Il pregò di guidarla

ECUBA. — E nol vietasti !

Comparons maintenant ce qui précède au passage suivant :

HÉCUBE. — Les perfides,

POLYXÈNE. — Pourquoi ?

HÉCUBE. — Je me meurs.

POLIXÈNE. — O, ma mère !

Daignez de vos terreurs m'expliquer le mystère.

HÉCUBE. — Je ne le puis...

POLIXÈNE. — Vous pleurez.

HÉCUBE. — Ah ! laissez-les couler

Et que puisse avec eux mon âme s'exhaler.

Voilà un curieux exemple qui rapproche la *Polyxène* de Niccolini d'une tragédie française, depuis longtemps oubliée aujourd'hui, œuvre d'un auteur retombé lui aussi dans l'oubli, les *Troyennes* de Cha-

HÉCUBE. — Pourquoi ne la vois-je pas avec toi ?

CASSANDRE. — Ah ! ma mère !

HÉCUBE. — Tu te troubles et tu pleures ?

CASSANDRE. — Ulysse...

HÉCUBE. — Hélas ! je te comprends — il l'entraîne à l'autel.

CASSANDRE. — Polyxène elle-même le pria de l'y amener.

HÉCUBE. — Et toi, tu ne le défendis pas ?

teaubrun, qui parurent en 1756. Au temps de Niccolini, cependant on lisait et on représentait encore cette pièce. Notre auteur avait pu se la procurer bien facilement au cabinet de lecture de Vieusseux, ou même en la faisant venir de Paris où des amis le tenaient au courant du théâtre français, et lui envoyaient les livres dont il avait besoin. De Chateaubrun avait traité le même sujet. Seulement, il l'avait chargé de trop d'incidents. Ceci avait déplu à Niccolini. Il se borna donc à faire de sa pièce un vrai bas-relief antique. Et de *Polyxène*, ainsi conçue, il fit un véritable chef-d'œuvre. On en loua les belles images, la chaleur et l'expression, la pureté de langue, les beaux vers et l'intérêt soutenu au troisième acte.

Dans le *Messenger de Turin* (1) parut un article très flatteur écrit par Angelo Brofferio. *La Revue de Florence* le réimprima le 3 décembre 1844. « A mon avis » disait Brofferio, « *Polyxène* est le chef-d'œuvre de Niccolini. Il s'éleva à de plus hautes conceptions philosophiques et sociales dans *Jean de Procida* et *Foscarini*... mais la douce *Polyxène* ne fut jamais surpassée ».

Brofferio avait raison, car ce fut *Polyxène* qui lança le poète florentin dans une glorieuse carrière qui dura plus d'un demi-siècle. La perfection et l'originalité que Niccolini atteignit dans l'ensemble de cette tragédie, ne se répéteront qu'une seule fois,

(1) Le 13 mars 1844.

dans son *Arnaldo*. Les artistes comme Niccolini ne s'élèvent que rarement à ces hauteurs. Notre poète eut de la chance d'y arriver deux fois et d'acquérir à juste titre l'immortalité. Entre *Polyxène* et *Arnaldo*, il nous faudra donc chercher soit des médiocrités et des imitations serviles, soit des beautés qui se révèlent dans certaines parties, mais jamais dans l'ensemble.

Guidés par ce principe, nous découvrirons que dans les trois autres tragédies d'origine grecque, le poète ne se contente plus de suivre la puissante conception de l'art français dans ses grandes lignes, mais qu'il s'attache plus servilement à certains modèles qu'il imite ou copie. Mais parfois en dérochant une idée aux classiques français il la rend bien plus belle et l'ennoblit.

Examinons d'abord *Ino et Témisto*. La fable d'Hygin fait supposer qu'Euripide avait dû faire d'Ino, l'épouse trahie d'Athamas, la servante de cette Témisto, qui lui avait succédé sur le trône. D'après le récit des *Métamorphoses*, Ino avait un fils, Léarque ; de son côté Témisto avait deux fils. Or, Niccolini ne donne à Témisto qu'une fille d'un premier mari. Il nomme cette jeune fille Dircé. Elevés dans le palais d'Athamas, Léarque et Dircé, enfants de deux femmes rivales, conçoivent l'un pour l'autre une passion qui leur sera funeste. Leurs amours offrent un contraste avec la haine farouche des deux mères. Il y aura la suite des scènes de reconnaissance où le secret d'Ino sera révélé et ses droits rétablis après la mort

tragique de Témisto. Niccolini ajoute d'autres incidents encore à l'action principale. Le roi Athamas, contrairement aux sources grecques, devient un coupable. Pour se maintenir sur le trône, il est obligé de chasser Ino et d'épouser Témisto, la fille du roi de Thessalie. Celle-ci le pousse à faire tuer sa première épouse. Un messenger est chargé de l'assassinat, mais il les trahit, car le courage lui manque. Il n'annonce que faussement la mort de la rivale. Ino retourne donc à Thèbes et rentre au palais de son mari, comme esclave. Et Athamas, qui ne s'en doute pas, vit dans l'horreur constante du remords.

En outre, pour rendre vraisemblable la confiance de Témisto en l'esclave à qui elle s'en remet du soin de l'assassinat au temple, Niccolini la revêt de certains titres sacerdotaux. Mais la perfide femme donne elle-même le coup mortel qui tombera, par malheur, sur Dircé. Témisto, dans sa rage et son désespoir, se tuera elle-même.

L'histoire d'Ino avait déjà été traitée par de La Grange-Chancel en France. Ce fut un de ces malheureux auteurs que Voltaire fit disparaître de la scène française. Il avait pourtant eu quelques moments de vraie gloire. Certaines scènes de son *Ino et Mélicerte* avaient fait verser bien des larmes « même », dit-il, dans sa préface, « aux personnes les plus déterminées à ne se point laisser toucher dans les spectacles et qui, en venant voir cette tragédie, avaient fait une ferme résolution de n'y point pleurer », La Grange s'était aussi écarté de l'ancienne

fable. A vrai dire, la plupart des innovations attribuées à Niccolini, se trouvent déjà chez La Grange. Le poète italien n'avait fait que les développer, que modifier ou corriger certains détails que la critique avaient condamnés (1).

Ainsi d'Eurydice, princesse de la cour d'Athamas et amoureuse du fils d'Ino, Niccolini fera Dircé, fille de la rivale.

L'action se resserre ainsi davantage et donne lieu à des effets plus éminemment dramatiques.

D'ailleurs, le roi Athamas dans la tragédie de Niccolini est un personnage identique à celui de La Grange. C'est le même usurpateur d'un trône qu'il obtient au prix du bonheur d'Ino, victime de son ambition criminelle. Les remords dont souffre le roi le mettent dans des situations tellement analogues dans les deux tragédies qu'on reste convaincu de l'usage que le poète florentin a dû faire du travail de son prédécesseur.

Pour un sceptre offert à mes yeux éblouis
J'ai causé ton trépas et celui de ton fils.

dit Athamas dans un état de désespoir, et à son fils :

Laisse-moi m'écarter de cette triste cour
Et chercher dans l'honneur du plus affreux séjour
Quelque lieu favorable à ma douleur extrême
Où jusques au tombeau je me cache à moi-même.

(*Ino et Mélécerte*. Acte II, Scène II).

Chez Niccolini :

Lasciami al mio dolore. Ancor m'invidi
La virtù del rimorso.

(1) Voir la critique de la Harpe sur « *Ino et Mélécerte* », de La Grange.

Et seul, avec sa douleur, Athamas s'écrie :

O ciel ! non trovo
Chi mi compiangia, o chi m'uccida ! Altrove
Reca il tuo pianto, o re : sempre tu sei
Solo nel tuo dolor (1).

En proie à d'éternels remords, Athamas dans la pièce française fait un songe qui le met dans un état de frayeur extrême.

Oui, ce songe, il est vrai, m'apprend leurs volontés ;
Clarigène, il n'a point pour moi d'obscurités,
Oui, c'est l'ombre d'Ino dans ce palais errante,
Pour un injuste époux même aux enfers constante,
Qui de mon sort cruel vient calmer les horreurs
Et m'annoncer la mort pour fin de mes malheurs.
Chère ombre, avec plaisir j'accepte ce présage.

(Acte IV. Scène I).

Or, il y a chez Niccolini une réminiscence de ce même songe. Athamas, dans l'acte II, scène II, s'adresse ainsi à Témisto :

Ah, tu non dormi
I sonni miei, nè spaventosa imago
Offre ai vigili sguardi il tuo delitto...
All impio servo io colla man tremante
Gli occhi atterriti rivolgendo indietro,
Della supplice moglie il petto accenno.
Ella presso alla morte, il piede incerto
Mi muove incontro, e mentre io celo il volto
Sangue mi getta dall aperto seno ;
Fuggo, ma sempre mi raggiunge il sangue (2).

(1) Laisse-moi à ma douleur. Tu m'envies même la vertu du remords. O ciel ! je ne trouve personne qui puisse me plaindre, ou qui puisse me tuer ! Porte tes pleurs ailleurs, ô roi : tu es toujours seul dans ta douleur !

(2) Ah ! tu ne dors pas le même sommeil que moi ; aucune image terrible ne fait revivre le crime devant tes yeux qui veillent... D'une main tremblante, détournant mes yeux épouvantés, je désigne à

Rappelons que dans la donnée grecque, Ino ne reste pas au palais à l'insu du mari qui l'avait répudiée. La Grange, au contraire, laisse courir le bruit de sa mort, ce qui rend le crime du roi plus terrible aux yeux de l'auteur et lui permet de préparer plusieurs émouvantes scènes de reconnaissance.

Et Niccolini ne fait que suivre, dans les grandes lignes, cette même méthode. Ayant la cinquième scène de l'acte IV de la pièce de La Grange devant les yeux, Niccolini la rend infiniment plus belle et plus dramatique. Certains procédés, cependant, sont les mêmes, comme par exemple la façon dont Ino supplia son fils d'éviter le piège que sa rivale lui tendait. Or, Mélicerte (Léarque dans la pièce de Niccolini) commence à se douter de l'origine de la soi-disant esclave et à se sentir troublé en sa présence.

MÉLICERTE

Une esclave ! Ah ! vos fers, si j'en crois l'apparence
Sont l'ouvrage du sort et non de la naissance.

Plus loin il lui dit :

Ces mots entrecoupés, ces larmes que je vois,
Celles qui de mes yeux s'échappent malgré moi.
Cet excès de bonté, ces marques de tendresse,
Un secret mouvement qui pour vous m'intéresse...

Chez Niccolini le fils dit à sa mère inconnue :

Tu sospiri... il velo
Mal nasconde il tuo pianto... et ti è sì cara

l'esclave impie le cœur de ma femme qui me supplie. Elle, près de la mort, le pied incertain, s'approche de moi, et tandis que moi, je me cache le visage, elle jette sur moi du sang de son sein ouvert ; je fuis, mais le sang m'atteint toujours.

La sventurata, ed un dolor provasti,
Ugual al suo... fosti tradita moglie,
Fosti misera madre ?

INO. — Io ... sì ... lo fui.

LEARCO. — Ah ! non m'inganna il core ... il cor mi disse
Che tu Temisto non somigli. Oh quale
Tenerezza, rispetto in sen mi desta
L'aspetto tuo !... (1)

Léarque est sur le point de reconnaître sa mère au moment où Témisto entre à la recherche de sa confidente. L'attente est donc prolongée et l'effet rendu d'autant plus dramatique dans une autre scène où se fera enfin la reconnaissance. Combien supérieure est la manière niccolinienne à celle de La Grange qui fait dire à Ino :

Oui, vous êtes mon fils, ô mon cher Mélécerte !

Comment se fait-il encore que Niccolini ait eu aussi l'idée de faire d'Ino la confidente de sa rivale ? Et Témisto d'envoyer Ino tendre un piège mortel à son propre fils ? Il est évident que l'idée ne lui vint pas entièrement des sources grecques et qu'en bien des détails il s'est inspiré de La Grange.

Déjà, au commencement de la pièce, Témisto révèle à sa confidente (Ino) le nom de son ennemi.

« Mélécerte », s'écrie Ino.

(1) LÉARQUE. — Tu soupîres... le voile déguise mal tes pleurs... et la malheureuse t'est si chère ; tu as dû éprouver une pareille douleur, tu as dû être une épouse trahie, une mère malheureuse ?

INO. — Moi... oui... je l'ai été.

LÉARQUE. — Ah ! le cœur ne me trompe pas... le cœur me dit que tu ne ressembles guère à Témisto. Oh ! quelle tendresse, quel respect éveille en moi ton aspect !...

Et chez Niccolini .

TEMISTO. — Ah ! non conosci

Il mio nemico

INO. E chi ?

TEMISTO. — Learco.

INO. — (Oh nome) !

Et ainsi de suite. On pourra multiplier les exemples de situations et de procédés analogues dans les deux pièces. Nul doute que Niccolini, à cette époque adepte fidèle du classicisme français, ne se soit servi de la seule pièce en France qui développait le même sujet. Ainsi passa chez Niccolini toute la sentimentalité suave qui pénétrait furtivement dans le théâtre français d'alors, de même que la tendance à mettre en contraste le tendre avec le terrible et à rechercher certains nouveaux effets scéniques.

Il en est de même de sa tragédie *Médée*. D'ailleurs tout le système cornélien s'y retrouve. Et les réminiscences abondent, comme par exemple :

Chez Corneille :

NÉRINE. — Dans un si grand revers, que nous reste-t-il ?

MÉDÉE. — Moi,

Moi, dis-je, et c'est assez.

(Acte I. Scène V).

Niccolini :

RODOPI. — Fra tanti mali che riman ?

MEDEA. — Medea (1).

Ou bien encore :

CRÉON, à *Médée*. — Quoi, je te vois encore !

MÉDÉE. — De quoi m'accuse-t-on ?

(Corneille, *Médée*. Acte II. Scène II).

(1) De tant de maux qu'est-ce qui reste ? — Médée.

Chez Niccolini :

CREONTE. — Nei regni nostri ancora
Io ti veggo, Medea ?

MEDEA. — In che son rea ? (1)

Citons enfin le passage où Niccolini, de même que Corneille, décrit la joie de Médée après qu'elle a découvert le faible du mari qui la répudiait :

MÉDÉE. — Il aime ses enfants...
Son faible est découvert.

NÉRINE

Madame, il faut garder que quelqu'un ne nous voie,
Et du palais du Roi découvre notre joie.

(Acte III. Scène III).

Chez Niccolini :

RODOPE

I dolci figli
Stringere al sen paterno
Brama Giasone...

Ma tu la gioia
Di così grato annunzio in cor non senti,
E misera non credi ai lieti eventi ? (2)

Il y a néanmoins des différences très sérieuses entre la *Médée* de Corneille et celle de Niccolini. Il suffit de dire que le poète français assigne à Créuse, une place de grande importance tandis qu'elle est à peine nommée dans la tragédie niccolinienne. Il en est de même pour Egée, le rival de Jason. En outre, l'héroïne de Niccolini, rendue bien plus humaine,

(1) Dans nos empires je te vois encore, Médée ? En quoi suis-je coupable ?

(2) Ce que Jason désire c'est de serrer contre sa poitrine ses chers fils...

Et toi, ne sens-tu pas dans ton cœur la joie d'une si douce nouvelle, et ne crois-tu pas, misérable, aux heureux événements ?

au lieu de disparaître dans les nuages, emportée dans un char enflammé, se donne tout simplement la mort.

Dans la tragédie italienne, il y a d'autres indices d'un art plus nouveau : les trois émouvantes scènes, par exemple, où Médée apparaît avec ses enfants. Elle s'y trahit, toute frémissante et faible, au moment d'exécuter sa cruelle résolution. C'est alors qu'en certains moments pathétiques on touche presque au mélodrame. Tout cela plaisait au public de même que la manière plus mouvementée de l'action. En effet, on fit représenter cette œuvre de jeunesse de Niccolini jusqu'en 1858.

Chez Corneille les enfants de Médée ne figurent point sur la scène.

En 1694 avait paru, cependant, en France, la *Médée* de Longepierre. Or, dans sa *Médée*, Longepierre fait aussi intervenir les enfants, ce qui donne lieu à une scène presque larmoyante. Niccolini, de son côté, développa davantage le même effet émouvant produit par la présence des deux enfants qui devaient mourir sous les coups de leur propre mère. Déjà dans le troisième acte, scène III, nous sommes témoins de l'émouvant spectacle de Médée amenant ses enfants auprès de leur père, son infidèle époux. C'est ici que Jason s'écrie :

Donna, vedrai se cara
Sia la prole a Giasone (1).

(1) Femme, tu verras combien ses rejetons sont chers à Jason.

Dans la tragédie de Longepierre, après que Médée l'a prié de lui rendre ses enfants, Jason se récrie :

Hélas ! qu'exigez-vous ? Pourquoi me demander
Le seul bien qu'à vos vœux je ne puis accorder ?
Demandez-moi plutôt et mon sang et ma vie.

Niccolini accentue davantage encore ce même effet dans les deux derniers actes ; au quatrième acte les enfants demandent à leur mère la cause de son trouble. Et Médée, palpitante, les embrasse indécise. Un moment après elle les repousse saisie par la fureur de son crime. Enfin, dans une scène foncièrement dramatique, Médée, entourée de ses enfants, est prête à les immoler et à se donner la mort.

Longepierre n'avait fait que suggérer au poète italien l'idée de mettre en scène les deux enfants. Niccolini en profita pour arriver à des effets presque mélodramatiques. Du reste, en se décidant à mettre sur la scène les enfants de Médée, Niccolini avait sans doute consulté son grand maître anglais, Shakespeare. A cette époque il quittait souvent Sophocle pour reprendre Shakespeare et vice-versa. « Shakespeare me faisait oublier Sophocle », écrivait Niccolini.

En effet, n'est-il pas vraisemblable que certaines scènes de *Richard III* et de *King John* où paraissent les petits princes qui doivent être immolés, lui avaient servi de modèle ?

Rappelons les touchantes scènes de *Richard III*, où le petit prince de Galles et le jeune duc d'York jouent avec le poignard de leur oncle qui va les frap-

per ; et le pitoyable petit prince Arthur (dans *King John*) aux prises avec ses bourreaux ! Avec quel art Shakespeare manie cet autre épisode dans *Macbeth*, où le jeune fils de lady Macduff est tué sous ses yeux ! Nul doute que Niccolini ne se soit inspiré de ces scènes sans pareilles pour arriver à de si beaux effets dramatiques.

Mais retournons à Longepierre. A l'exception de quelques situations de moindre importance où paraissent Créuse et sa confidente, le reste des deux tragédies, française et italienne, offre des analogies frappantes. Prenons, par exemple l'acte II. Nous y trouvons les mêmes personnages, le même ordre, le même nombre de scènes et les mêmes événements.

Citons un seul exemple emprunté à la cinquième scène des deux tragédies :

Chez Longepierre :

MÉDÉE

Mourir

Pour toi n'était-il pas une gloire assez ample ?
Je t'en aurais donné le courage et l'exemple,
Et me perçant le flanc pour enhardir ta main
Je t'eusse encor ouvert ce glorieux chemin

.....

Voir Médée à tes pieds gémir, verser des larmes.

Chez Niccolini :

MÉDÉE. — Amore !...

Ah se ciò fosse, io tutto

Oblio, tutto perdono.

Vuoi la mia vita, vuoi

Ch'io divenga più rea ? (1)

(1) Mon amour ! Ah ! s'il en était ainsi, j'oublierais tout, je pardonnerais tout. Veux-tu ma vie, veux-tu que je devienne plus coupable ?

En outre, on s'aperçoit d'imitations bien plus évidentes un peu partout dans la pièce de Niccolini.

Tel le fameux monologue de Médée qui commence ainsi :

MEDEA

Ove sono io ? ... che veggo ... i passi incerti
Ovè, Medea, rivolgi ? ... ove t'ascondi ? (1)

(Acte II. Scène I).

Chez Longepierre :

MÉDÉE

Où suis-je malheureuse ? Où portai-je mes pas ?
Qu'ai-je vu ? Qu'ai-je ouï ? Je ne me connais pas.
Furieuse je cours, et doute si je veille...

(Acte III. Scène I).

Citons en dernier lieu les vers suivants de Longepierre.

MÉDÉE

...Je frémis. Leurs regards et leurs larmes
Me troublent et des mains me font tomber les armes.
O mon sang ! ô mon fils, si chers à mes désirs !
Objets de ma tendresse et de mes dé plaisirs.

(Acte IV. Scène III).

Ces vers ont sans doute inspiré la deuxième scène de l'acte V de la tragédie de Niccolini. Cette célèbre scène qui a fait verser tant de larmes commence ainsi :

Togli, mano infelice,
Togli l'acciar dal sen materno.. il senti
Barbara, palpitar... voglio, e non posso...
Già s'estingue la face... Ohimè, che tenti !...

(1) Où suis-je, que vois-je ? Où diriges-tu, Médée, tes pas incertains ? où te caches-tu ?

Deh fuggita da me... Salvagli, o notte,
Da mortale perigliò (1).

Aux lois de l'école française se soumet aussi *Œdipe dans le bois des Euménides*. Voltaire et Ducis avaient chacun écrit un *Œdipe*. L'influence de Voltaire se sent surtout dans l'usage que Niccolini fait du chœur. Voltaire en avait fait un personnage qui paraissait à son rang comme les autres auteurs, et qui se montrait quelquefois sans parler, rien que pour donner plus d'intérêt à la scène et pour ajouter plus de pompe au spectacle. Racine n'avait guère fait paraître le chœur que dans les entr'actes.

Tout en se réclamant d'Eschyle en ce qui concerne le rôle du chœur, Niccolini adopta bel et bien la théorie de Voltaire. Mais le Florentin donna à ses chœurs un caractère plus lyrique, ce qui les rendit, il est vrai, infiniment plus beaux. En effet, ses contemporains s'extasiaient devant la beauté lyrique du chœur d'hommes qui chantaient :

Ferve nei campi Ealidi
Della battaglia il grido,
Veloce al par dell' aquila,
Che dall' aureo nido
Incontro al sol risplendere
Il serpe rimiro, etc...

(Acte IV. Scène I).

Dans l'*Œdipe*, de Ducis, il n'y a pas de chœurs. Niccolini s'inspire de lui en ce qui concerne le fond

(1) Enlève, main malheureuse, enlève l'épée du sein maternel... misérable, tu le sens palpiter. Je le veux, et je ne le puis... Déjà la torche en est éteinte... Hélas ! qu'as-tu tenté ? Sauve-les, ô nuit, du péril mortel...

même de la tragédie. A Polynice, par exemple, de même que son prédécesseur français, il donne une place éminente. Dans le texte grec on aperçoit à peine ce personnage qui ne paraît que dans une seule scène. Ducis, il est vrai, avait poussé jusqu'à l'extrême sa théorie des furies d'*OEdipe*. Niccolini, sous son influence, peignit Polynice dans un état de folie et de délire.

La catastrophe, par conséquent, devait être terrible dans l'une comme dans l'autre pièce. Chez le poète italien, il faut bien l'admettre, elle est mieux amenée et ménagée. Le but moral est, cependant, à peu de chose près, identique à celui de Ducis, c'est-à-dire que la nécessité pousse certains hommes au crime malgré eux. Quant à la catastrophe, Niccolini de même que Ducis, la fait dépendre de la sincérité du repentir. Ils se sont servis tous les deux, de la solennité d'une ancienne religion et des grands phénomènes de la nature pour démontrer toute une série de cas de conscience. Polynice est donc poussé par les desseins de son ambition dans le bosquet même où, peu de temps après, son père trouvera le repos. Mais le fils y entend, dans les voix nocturnes, le terrible présage de son imminente punition. La conscience est en lui un écho effroyable qui ne cessera jamais son chant lugubre.

Une force mystérieuse le pousse vers le bosquet où à chaque pas il entend la voix terrifiante de sa conscience. Voilà pourquoi il s'écrie :

Quel désir inquiet, quel trouble involontaire
M'entraîne malgré moi dans ce lieu solitaire,

Comme si quelque instinct me forçait d'y chercher
Ces sinistres autels que je crains d'approcher ?

(Ducis, *Œdipe*. Acte I. Scène 1).

Chez Niccolini, si Polynice est au comble du désespoir, c'est qu'il porte l'enfer en lui-même :

Ove sei, Polinice ? Astro non splende
Fra tenebre, e procelle ... i proprj orrori
Qui l'inferno versò !... Figlio d'Edippo
Sempre l'inferno ha seco (1).

Quant à Œdipe, Niccolini, précisément comme Ducis, le prépare à son dernier repos en l'amenant à oublier tous ses malheurs. Mais le nom de son fils lui rappelle toujours la cause de ses souffrances.

Dans la première scène de l'acte II, on peut faire un curieux rapprochement entre les deux tragédies. Œdipe, fatigué, demande à Antigone d'interrompre leur marche. Elle le fait donc asseoir sur un débris de rocher. Il demande :

Suis-je bien affermi ? Puis-je être ici tranquille ?

ANTIGONE

Des rochers, des cyprès peuplent seuls cet asile...

Voici comment Niccolini a imité ce passage jusqu'au pittoresque des images.

EDIPO

Oh ! dove
Stanche dagli anni e dal cammin le membra
Adagerò ? Dove giungemmo ?

(1) Où es-tu Polynice ? Aucune étoile ne brille dans les ténèbres, et dans les tempêtes... l'enfer a répandu ici ses horreurs ! Le fils d'Œdipe porte toujours l'enfer en lui.

ANTIGONA

Io veggo

Qui cipressi ferali, orridi rupi,
Che il folgor percolea.

EDIPO

Sede conforme

Al fato mio, sol dei cipressi all'ombra
Posar tu dei, misero capo ! ah gioia !
Il mio sepolcro alfin trovai (1).

Ainsi l'image des cyprès de Ducis avait amené le poète italien à toute une série de réflexions.

Un coup de foudre cause la mort du dernier Œdipe, telle est la fin de la tragédie de Ducis ; de la même façon se termine aussi la pièce de Niccolini. Cependant, l'Œdipe italien, comme le nouveau Polynice créé par Niccolini, révèle certains traits de l'époque de l'auteur. Il a beau ne se réclamer que de Sophocle, il trahit malgré lui certaines influences contemporaines. Pourquoi la foule se pressait-elle, en 1823, pour voir Œdipe au théâtre de la « Pergola », avec un enthousiasme tel qu'un grand nombre de spectateurs durent être renvoyés ? Était-ce seulement pour entendre la mâle poésie d'un mythe du passé ? Ce qui attirait plus encore les foules, ce furent les beautés tragiques d'un Œdipe sublime, de ce triste vieillard privé de la lumière du jour,

(1) Oh ! où reposerai-je mes membres fatigués par les années et le chemin ? Où sommes-nous arrivés ?

ANTIGONE. — Je vois ici des cyprès funèbres, des rochers horribles que les éclairs ont frappés.

ŒDIPE. — C'est le séjour qui convient à ma destinée, c'est seulement à l'ombre des cyprès que tu peux te reposer, tête misérable ! O joie ! j'ai trouvé enfin mon sépulcre.

étendu sur un rocher, dans son immense et profonde douleur. Il est seul, Antigone, à ce qu'il croit, est tuée de la main d'un Thébain. En vain le Grand Prêtre et ses ministres tâchent de le consoler. Ils ne font qu'aggraver ses souffrances.

Quoi de plus conforme au goût de ce public que les cris désespérés et l'immense douleur de cette victime de la fatalité ?

Les contemporains de Niccolini lui reprochaient de se jeter dans un monde poétique appartenant à l'antiquité au moment où l'Europe entière était déchirée par tant de cataclysmes. Or, le poète échappait-il bien entièrement à l'influence des événements contemporains ? Qu'est-ce que le nouveau Polynice qu'il avait créé ? Qu'est-ce que Polyxène sinon un symbole du sanglot national pour la patrie opprimée ?

Bientôt, en effet, Niccolini abandonnera à jamais Sophocle et les classiques français pour se livrer à un travail d'un genre tout nouveau.

Une imitation — Mathilde

C'est en 1815, fameuse année, plus fertile en catastrophes historiques qu'en productions littéraires, que Niccolini se jeta d'un coup en plein moyen âge, sans doute pour éviter les disputes politiques : il se mit à travailler sa *Mathilde*. Ce ne fut guère, à vrai dire, qu'une traduction. La dédicace de l'édition Le Monnier nous en révèle le secret. S'adressant à une certaine lady C..., Niccolini lui dit : « Vous savez bien que c'est pour votre réconfort que j'ai entrepris en 1815 de traduire le *Douglas* de votre compatriote Home, tragédie qui vous est si chère parce qu'elle met en scène l'amour maternel dont votre âme est débordante ; et parce qu'en lady Randolph, vous avez vu votre propre image dans un moment douloureux. Cependant, après avoir commencé ce travail par amour pour vous, je m'aperçus bien vite que les différences de goût et de mœurs n'auraient pas convenu à notre théâtre ; j'ai donc conclu qu'il

fallait m'engager dans d'autres chemins, sans toutefois perdre entièrement de vue mon guide. Vous, qui connaissez nos auteurs tragiques, vous comprendrez bien vite que j'aie tenté de faire de *Douglas* une tragédie qui, par les images, le style et l'intrigue, atteignît sur la scène italienne, cet effet auquel le drame écossais est si bien arrivé en Angleterre. Ne croyez pas qu'en parlant ainsi je me vante d'avoir créé une *Mathilde* meilleure que son modèle. Telle qu'elle est, veuillez l'accueillir favorablement, et s'il arrive que vous versiez quelques larmes sur ce que je vous envoie, j'aurai raison de croire que ma peine n'a pas été perdue. »

Lady C... n'était autre que la belle écossaise « Miss Sophia » dont il s'agit souvent dans la correspondance de Niccolini. Ce fut donc par elle que le poète entendit parler de Home et de sa tragédie *Douglas*, qui eut un moment de gloire au commencement du xix^e siècle. On trouve dans le journal de Walter Scott un passage du 27 avril 1827, qui se rapporte aux œuvres de Home. Il appelle *Douglas* son chef-d'œuvre et en parle comme d'une des meilleures pièces jouées en ce temps-là. En effet on fit jouer *Douglas* jusqu'à Florence même, dans un cercle anglais. La belle amie de Niccolini y assistait. Il paraît qu'elle s'y évanouit, si grande fut l'émotion qu'éveilla en elle la peinture de l'amour maternel. « Et Miss Sofia », dit Niccolini, « venait de perdre son fils. » Elle pria donc le poète, son ami, de traduire le drame en italien.

« Ce qui m'a poussé à ce travail », écrit Niccolini à son amie Angélique Palli, « ce fut mon amitié pour une belle écossaise compatriote de Home. Je lus *Douglas* avec avidité et, à vrai dire, cette tragédie parut de peu de valeur ; seuls les conseils de cette dame dont la douleur ornaît la splendide beauté purent me décider. J'entrepris donc un travail qui fit sortir de mes mains une œuvre entièrement différente de celle qui m'avait été proposée. En effet, j'ai transporté la scène en Italie, et j'ai fait tant de changements dans le plan, le style et les situations qu'elle a perdu sa physionomie anglaise. Si j'avais la malhonnêteté d'un Français, je pourrais dire qu'elle est mienne ». En fait, un nombre très restreint seulement de ses amis furent mis au courant de la vraie origine de *Mathilde*. Au moment de la brillante représentation de la tragédie, le public ne se doutait guère que ce n'était pas une œuvre originale. Et le poète se laissait faire. La critique contemporaine le loua beaucoup. Viale estimait que *Mathilde* était une pièce fort bien construite. Il trouvait l'intrigue naturelle, l'action mouvementée, les caractères bien soutenus.

Montani, qui faisait les comptes rendus des pièces de théâtre dans l'*Anthologie* (1), écrivit à propos de *Mathilde* les lignes suivantes : « Voici une œuvre où la fantaisie est colorée comme un prisme, où la langue coule comme une source claire et séduisante. »

(1) *Antologia di Firenze*, 1825.

De nos jours, cependant, les critiques qui avaient été renseignés sur la vraie origine de *Mathilde*, s'y sont attaqués impitoyablement. De Sanctis, qui du reste bat sans cesse en brèche l'art de Niccolini, considère l'œuvre de ce dernier, comme bien inférieure à celle de Home. C'est également l'avis de M. Baldini. Celui-ci dans son « Théâtre de Niccolini » estime que notre poète aurait mieux fait « de nous donner *Douglas* comme une traduction exacte plutôt que de céder à la vanité de nous faire entendre qu'il avait créé une tragédie nouvelle ».

Cette pièce obscure de Home a-t-elle vraiment tant de mérite ? W. Scott, dans le passage déjà cité, déclare que *Douglas* n'a d'effet que sur la scène (will not stand the closet). Une étude quelque peu approfondie de cette tragédie de Home ne manquera pas de révéler un certain manque de vérité dans les personnages, et de la pauvreté dans l'action.

L'intrigue ne présente aucune nouveauté. On y voit le traître banal qui trame des perfidies contre l'amant jaloux ; l'inévitable billet qui fait paraître la dame coupable d'un amour illicite. Et l'on a fait justement remarquer à plusieurs reprises que l'histoire de *Douglas* est à peu de chose près celle de *Zaïre* et de *Mérope*, de Voltaire, moins la vision vaste et élevée du poète français. Cette *Mérope* médiévale inspire une jalousie pareille à celle d'Othello. Lord Glenalvone, dans *Douglas*, est une sorte de Jago de Shakespeare. Glenalvone hait Randolph comme Jago hait Othello. Et de même que Jago instille le soup-

çon dans l'âme du jeune Maure en se servant du mouchoir de Cassio, de même Glenalvone arrive à son but en se servant de la lettre de Mathilde.

Il y a donc peu d'originalité dans cette action médiévale. Ajoutons à cela une versification médiocre, des caractères à peine déterminés et nous aurons une idée à peu près juste du modèle qui avait servi à Niccolini pour sa *Mathilde*.

Qu'est-ce qu'il en fit ? Le changea-t-il au point d'en modifier vraiment la physionomie ? Il s'en faut de beaucoup, car, s'ils transplanta l'action en Italie, l'intrigue et les personnages sont à peine changés. Ce sont précisément les mêmes amours romanesques qui, des Iles Britanniques, sont transportées dans la Sicile féodale. Le changement se ramène à une simple transformation de noms. Randolph, du drame écossais, devient Henri ; Norval — Normano ; Glenalvone — Ormondo, le vieux Norval — Galtiero, la confidente Anna — Ismelda ; le « Hevering-Dane » est devenu « Il Tranco » ; le château de Malcolm est celui de Montfort. Mathilde, seule, ne change pas. Quant à la construction de la pièce, l'intrigue, l'action mouvementée et tout ce que Viale s'empressait de louer, cela vient entièrement de *Douglas*. A vrai dire, après avoir changé les noms du drame écossais, Niccolini se met au travail, c'est-à-dire, pour commencer, à la *traduction*. Il suit d'abord son texte mot à mot, parfois il supprime ou abrège ce qui lui déplaît, ou bien, ce qui est plus grave encore, le change à sa guise. A part ces libertés il suit bien fidèlement

son guide pendant les trois premiers actes. Mais une fois lancé, le poète reprend conscience de sa maîtrise et introduit dans le drame plusieurs sérieux changements. Ceux-ci sont faits principalement de nouvelles situations et du traitement original de certains personnages.

Voici d'abord l'intrigue que Home avait composée dans son *Douglas* : Lord Randolph ignore la naissance d'un fils du premier mariage de sa femme Mathilde, qui s'était mariée à l'insu de son père avec Douglas, fils de l'ennemi traditionnel de sa famille. Seule Anna, l'amie de Mathilde, est mise au courant du secret. La jeune femme lui raconte sa triste histoire le jour de l'anniversaire de la mort de Douglas tombé au champ de bataille à côté de Malcolm, frère de Mathilde. Dans la cour d'honneur du château qu'on voit au fond, tout entouré de bois de chênes et de sapins, Mathilde s'abandonne à sa douleur. Elle pleure surtout la perte de son jeune fils disparu avec sa nourrice. Lord Randolph lui reproché cette tristesse et le peu d'affection qu'elle a pour lui. Mais il y a un autre personnage, Lord Glenalvone, dont la présence trouble Mathilde. Celui-ci avait autrefois tâché de l'enlever. Il l'aime toujours et fait de vils projets pour la posséder à tout prix. C'est pourquoi il instille le soupçon de la jalousie dans le cœur de Lord Randolph, employant ainsi le moyen dont Jago s'était servi pour se venger d'Othello. Sur la scène apparaît alors le jeune Norval, qui par une curieuse coïncidence vient de sau-

ver la vie de Lord Randolph. Mathilde ressent immédiatement de vives sympathies pour le jeune homme. Elle le nomme son premier chevalier, et son mari, par reconnaissance, l'élève au même rang que Glenalvone : deux raisons de plus pour que celui-ci veuille se venger de Lord Randolph et haïsse le jeune et beau Norval.

Sur ces entrefaites, un vieux campagnard est fait prisonnier par les domestiques de Lord Randolph. On a trouvé sur lui de vieux bijoux et on le soupçonne d'un vol. Le vieillard est amené près de Lady Randolph, et lui raconte son histoire : ces bijoux il voulait les restituer à un jeune homme qu'il avait sauvé dans son enfance des ondes du Carron. Or, quelques jours auparavant, ce jeune homme s'était échappé de leur cabane, désireux de mener la vie de guerrier.

Mathilde reconnaît en Norval son fils longtemps pleuré. Elle se garde bien de révéler sa joie à lord Randolph, mais Glenalvone, qui est toujours aux aguets, ne doute plus de ses sentiments pour Norval, et se décide à faire naître la jalousie dans le cœur de son mari. Il y réussit à merveille, car il achète le domestique de Norval, et s'empare ainsi d'un billet dans lequel Mathilde donnait un rendez-vous au jeune homme. Ce billet est donc montré à Lord Randolph et les deux jaloux se cachent dans le parc pour guetter le rendez-vous. Mais c'est le vieux campagnard qui apparaît d'abord et s'entretient avec Norval-Douglas. Ils prononcent souvent le nom de Ma-

thilde. Lord Randolph n'y tient plus. Il se jette sur Norval, et Glenalvone, qui comptait se débarrasser des deux hommes à la fois, blesse par derrière son jeune rival. Mathilde survient, Douglas tombe mourant dans ses bras. L'erreur est révélée. La mère, désespérée, se jette dans un précipice, et lord Randolph s'en va à la guerre pour y chercher la mort.

A cette intrigue Niccolini apporte de légères modifications. Henri est l'amoureux de Mathilde, non pas son mari. Par conséquent, il fallait refondre son caractère, ce qui exigeait quelques développements nouveaux, et entraînait l'omission de certaines situations de l'original.

Ainsi lorsque Randolph trouve dans la cour du château sa femme attristée, il lui dit :

Again these weeds of woe ! Say, didst thou well
To feed a passion which consume thy life ?

Henri, au contraire, ignore le premier mariage de Mathilde, et croit qu'elle pleure toujours son frère tombé au champ de bataille.

Par conséquent, les vers précédents sont remplacés par ceux-ci :

ARRIGO

Il fiôr degli anni tuoi
Consumerei così ? Sempre il fratello.
Piangi, e col muto cenere ragioni... (1)

Et tandis que Lord Randolph proclame Normal élevé au rang de Glenalvone et seulement au-dessous

(1) Vas-tu consumer la fleur de tes années ainsi ? Tu pleures toujours ton frère et tu discours avec des cendres muettes ?

du sien propre, l'amoureux Henri interprète la joie de Mathilde comme une lueur d'espoir.

ARRIGO, *a parte*

Sul mesto ciglio

Appar tacita gioia : aprir potessi

Non invano il mio petto alle speranze (1)

De pareils développements, différents de ceux de Home, ne manquent pas dans le drame de Niccolini. Parfois toute une nouvelle scène est ajoutée comme par exemple celle de l'acte IV, où Henri demande à Mathilde pourquoi elle montre tant d'affection pour Normano. Ce détail a sans doute une autre raison d'être : Niccolini a tâché d'éveiller la jalousie dans le cœur d'Henri d'une manière plus graduelle. Le billet conventionnel qui chez Home servait à atteindre ce but, n'apparaît que vers la fin de la pièce. Niccolini jugea donc qu'il fallait ajouter un autre incident bien avant, et montrer les différentes phases de la jalousie qui s'éveille dans l'âme de cet autre Othello. C'est pour cela qu'il met dans la bouche d'Ormondo (Glenalvone) un mensonge bien hardi : Normano ne serait, d'après ce qu'il dit à Henri, qu'un complice des voleurs qui l'avaient attaqué. Il aurait feint de vouloir le sauver. Normano, ce prétendu héros, auquel on a rendu les hommages dûs à un glorieux guerrier, ne serait après tout qu'un impos-

(1) Sur son triste front apparaît une douce joie. Puissé-je à bon droit ouvrir mon cœur aux espérances.

leur. On comprend alors pourquoi Henri s'approche de Mathilde lui disant :

Ami così Normano ? (1)

C'est ainsi que Niccolini essaye de montrer le développement graduel de la passion qui s'empare d'Henri grâce aux insinuations du traître Ormondo. Celui-ci joue aussi un rôle plus compliqué. Le poète italien lui donne des traits qui le font ressortir davantage. Si l'on remarque à peine le Glenalvone de Home, dans la tragédie italienne, on est frappé par les artifices que crée la rage secrète d'un traître qui est aussi un rival.

Déjà, au commencement de la pièce, Niccolini ajoute au prologue de Glenalvone les vers suivants :

Alterà !

In mia forza, verrai, nè lungi è l'ora
Che regnerò ? (2)

Puis, voici comment Niccolini se sert d'une idée du texte original mais rend plus frappant le langage d'un rival qui ne peut dominer sa passion.

GLENALVONE

Rise up, and fill my bosom with your fires,
And policy remorseless !

ORMONDO

Timor, vendetta ; io dominar gli eventi,
Saprò col senno (3).

(1) Tu aimes tant Normano ?

(2) Orgueilleuse ! tu tomberas entre mes mains, l'heure n'est pas éloignée où je régnerai ici.

(3) Crainte, vengeance, je saurai dominer les événements par ma sagesse.

En ce qui concerne encore Ormondo, on se demande pourquoi Niccolini a fait de lui le neveu, non pas le cousin du seigneur Randolph-Henri. C'est en vain qu'on tâche de trouver une raison plausible. Serait-ce simplement pour ajouter un changement de plus, ou bien le « traducteur » estimait-il qu'un *neveu* ferait un meilleur rival qu'un *cousin* ?

Le vieux Gualtiero devient chez Niccolini un soldat au lieu d'un simple berger. Ainsi s'expliquent plus logiquement les circonstances qui ont fait tomber le jeune Guelfo (Douglas) entre ses mains. Niccolini pouvait ainsi à juste titre supprimer certains détails qui se rapportaient tout particulièrement à la vie rustique en Ecosse, et expliquer par la suite les connaissances du jeune Guelfo en ce qui concernait l'art militaire. C'est pourquoi le poète italien supprima tout un épisode de la tragédie de Home, notamment celui de l'ermite qui avait renseigné Guelfo sur la vie que mène un guerrier. Puisque Gualtiero lui-même avait été soldat, le jeune homme pouvait tenir de son père adoptif tous les détails nécessaires sur ce sujet. D'ailleurs, l'épisode de l'ermite chez Home renfermait toute une mise en scène de couleur locale. Puisque l'action était transportée en Sicile, il fallait bien s'en débarrasser.

Aux changements déjà énumérés, ajoutons-en encore un ; celui de la catastrophe : Mathilde se tue sur le corps de Guelfo ; elle ne se jette pas dans un précipice comme dans le drame de Home. Ce changement, comme plusieurs autres, vient de la concep-

tion purement classique du poète italien. Il cherche toutes sortes de moyens de resserrer et de simplifier l'action.

Pour cette raison même l'action se passe d'un bout à l'autre dans la cour du château. La scène dans le parc romantique au clair de lune est, par conséquent, entièrement modifiée. Au lieu de faire apparaître le vieux Gualtiero, s'entretenant avec le jeune Niovaló, on nous montre Mathilde se rendant immédiatement à son rendez-vous. C'est ainsi que Niccolini enserme dans un cadre classique une matière qui lui semble rebelle.

Maintes fois il abrège de la manière que montre l'exemple suivant :

LORD RANDOLPH

We are thy debtors still ; thy high desert
O'ertops our gratitude. I must proceed,
As was at first intended, to the camp.
Some of my train I see are speeding hither,
Impatient, doubtless, of their Lord's delay.
Go with me, Norval, and thine eyes shall see
The chosen warriors of thy native land
Who languished for the fight, and beat the air
With brandish'd swords.

(TO LADY RANDOLPH)

About the time that the declining sun
Shall his broad orbit o'er yon hills suspend,
Expect us to return. This night once more
Within these walls I rest. Prepare the feast,
Free is his heart who for his country fights :
He in the eve of battle may resign
Himself to social pleasure, sweetest then,
When danger to a soldier's soul endears
The human joy that never may return.

Ce passage entier est réduit à ce qui suit :

Al mio ritorno, ai festivi canti
Tutto il bosco risuoni : è forse questo
L'ultimo de' miei giorni (1).

Le *classique* Niccolini s'empresse encore de supprimer toutes les effusions d'émotion et de sentimentalité qui convenaient au décor moyen-âgeux de la belle Ecosse de Walter Scott. En fidèle disciple des anciens grecs et d'Alfieri, il remplace la sensibilité débordante de l'original romanesque par des passions froides. En conséquence, la phrase palpitante chez Home devient oratoire dans la version italienne.

Il y a une émouvante scène dans la tragédie de Home dont Gray, le poète lugubre des cimetières, parle en ces termes à un ami : « La belle scène de Douglas entre Mathilde et le vieux pêcheur, me rend aveugle à tous les autres défauts de cette tragédie de Home. Or, dans cette scène, Niccolini a supprimé tout le charme et le coloris du récit du campagnard écossais. Ce même vieillard n'éclate pas en sanglots au moment où Guelfo expire dans les bras de Mathilde.

A ce classique sévère répugnaient aussi tous les détails où se trahissait le libre essor de l'imagination de l'auteur écossais. Par conséquent, il supprime tous les traités pittoresques comme celui où Mathilde, l'instinct maternel s'étant éveillé en elle à la vue de Norval, voit en imagination une série de tableaux :

(1) A mon retour que dans le bois entier on entende des chants de fête : peut-être sera-ce le dernier jour de ma vie.

d'abord une mère allaitant son enfant qui lui sourit. Plus tard lorsqu'il grandit, elle le comble de soins ; il devient un jeune garçon dont la présence la fait tressaillir de joie, et enfin, jeune homme, il surpasse ses pairs en grâce et en charme. De ces rêves, Mathilde retombe de nouveau dans la réalité et dit :

And I to a dead husband bore a son
And to the rearing waters gave my child.

De tout ce long et pittoresque passage il reste chez Niccolini :

Madri felici
Quanta invidia vi porto ! (1)

Après la scène de la reconnaissance — traduite telle quelle — la Mathilde de Home est folle de joie. Dans son extase elle s' imagine que c'est Dieu lui-même qui lui a rendu son fils :

Reaching from heaven to earth, Jehovah's arm
Snatch'd from the waves, and brings to me my son.

Cette grandiose image biblique a disparu chez Niccolini. Sa Mathilde s'adresse au « Roi Suprême ».

O Regnator supremo...
Renderti grazie a tanto dono uguali
Non è dato a mortal !

Evidemment, Niccolini, voulait faire de Mathilde une héroïne classique. Mais y réussit-il entièrement ? Malgré le langage oratoire qu'il lui prête, malgré la suppression de toute émotion violente et du pittoresque de l'imagination, une grande partie de la

(1) Heureuses mères, combien je vous envie !

sensibilité de l'héroïne écossaise a passé dans le drame niccolinien. Une subtile émanation de l'âme étrangère a pénétré, sans qu'il s'en doutât, dans le cœur du poète italien, qui se déclare encore à cette époque strictement classique. Home, d'une part, avait laissé sur lui son empreinte, et d'autre part, la frémissante Ecossaise, son amie, lui avait inspiré une sensibilité qui l'éloignait singulièrement de la célèbre *Méropé* de Maffei. « Certaines paroles que j'ai mises dans la bouche de Mathilde », écrit-il le 10 août 1825 (1), je les lui ai empruntées. Son caractère fait vraiment de l'effet ».

« J'ai mille sentiments dans mon cœur », dit Mathilde; « et j'ignore pourquoi. Je sais que chaque sentiment me fait monter les larmes aux yeux » :

Ilo mille affetti in core
Ed ignoro il perchè : so ch'ogni affetto
Lacrime mi comanda.

Home avait dit littéralement la même chose :

I can not say, for various affections
And strangely mingled, in my bosom swell,
Yet each of them may well command a tear.

De même la fameuse scène de la reconnaissance entre la mère et le fils est rendue intégralement par Niccolini :

LADY RANDOLPH

My name is Norval, and my name he bears
T'is he ! tis he himself ! it is my son !
O ! sovereign mercy ! Twas my child I saw !
No wonder, Anna, that my bosom burn'd !

(1) Lettre citée à Angélique Palli (Vannucci, lettre 74) et *Ricordi intimi* de I. Franchi dans la *Famiglia della Domenica*, Roma, 1879. IV, 1, 2, 34.

MATHILDE

Il nome suo ?

GUALTIERO

Normano.

MATHILDE

E desso ! è desso ! Egli è il mio figlio, Imelda
Io vidi il figlio mio... Come nel senò
Palpitar il cor.

Niccolini était victime d'un autre désavantage, outre les entraves que lui créaient ses opinions classiques ; il n'avait jamais vu la belle Sicile où il transplanta l'action du drame écossais. Puisqu'il ne pouvait rien *voir*, il s'obstina à ne rien imaginer ; il en résulte un manque complet de couleur locale dans son drame. Le poète se contente de termes très généraux en ce qui concerne la description du paysage sicilien :

Del Siculo mar l'onda pietosa...

On pourrait sans aucune difficulté changer le nom du lieu où se passe la scène, contre celui de n'importe quelle autre ville du littoral en Italie, sans qu'aucun détail descriptif s'en ressentît. Il manque à cette tragédie la chaleur colorée de la belle Sicile que Niccolini essayera de peindre quinze ans plus tard dans son *Jean de Procida*.

Quant au pittoresque comme fond, il aime mieux s'en défaire. Tel le tableau où, lady Randolph endormie, on voit son amie sortir du château pour jouir de la fraîcheur du soir,

Whilst Lady Randolph sleeps, I will walk forth,
And taste the air that breathes on yonder bank,
Sweet may her slumbers be
Begging the angels to descend to her couch
Celestial charm for her spirit.

Ce passage dont Niccolini ne sait que faire, il le supprime tout simplement, et met dans la bouche de son Imelda une phrase aussi oratoire et conventionnelle que celle-ci :

Narra : che avviene ? (1)

Cependant, en traduisant fidèlement son texte, Niccolini ne peut s'empêcher de transcrire de temps en temps certaines descriptions imagées du poète romantique écossais. Jusqu'à quel point s'infiltrer en lui la source étrangère, le poète ne s'en doute guère. Il s'imaginait avoir italianisé le drame écossais et voilà que peu à peu il prend des idées et des habitudes qui lui étaient étrangères.

Cette traduction libre et « italianisée » du *Douglas* de Home est, en effet, une phase indispensable dans l'évolution des idées littéraires de Niccolini entre 1815 et 1840. En la composant, il se pénétra du romantisme anglais et en subit l'influence à son insu. Quelques frissons de la beauté du moyen âge chevaleresque de W. Scott ont passé en lui. Après ce premier contact avec la sensibilité débordante de la poésie du Nord, il s'enivrera de Byron et de Schiller. Qu'importe qu'il ait pillé sans merci un drame étranger, qu'il voulait faire passer comme sien ? Le tra-

(1) Dis : qu'est-ce qui arrive ?

vail du traducteur a abouti à plus d'un résultat fécond. D'ailleurs, combien de fois les auteurs anglais, Shakespeare en tête, n'avaient-ils pas imité, pillé, plagié, les Italiens ? Niccolini prenait sa revanche.

Mathilde présente, en outre, un autre phénomène important dans l'œuvre de Niccolini. Le poète nous y donne un des premiers aperçus de la passion dominante de son œuvre entière, celle de l'amour de la patrie. C'est là le fond même de toutes ses croyances littéraires et c'est dans *Mathilde* qu'on commence à l'entrevoir d'une manière plus nette. Dans les combats des Siciliens contre les Français, Niccolini met plus d'acharnement et de haine que Home n'en révélait contre ses « barbares » Danois.

Le Français est le guerrier intelligent et l'ennemi traditionnel du Sicilien. Celui-ci est le soldat valeureux, prêt à donner sa vie pour la patrie bien-aimée.

Contro la Francia armata, io pur bramai
Dar per la patria il sangue (1).

Avec *Mathilde*, Niccolini est donc entré dans une voie qui le mènera nécessairement à *Jean de Procida*.

(1) Contre la France armée, j'ai désiré donner mon sang pour la patrie.

Une tragédie symbolique — Nabucco

O voi che udite i miei non avili accenti,
Mirate il vero che la Musa asconde
Sotto il velame degli antichi eventi (1).

Telle est l'épigraphe que portait *Nabucco*, publié sans nom d'auteur à Londres, en 1819. Révéler ce que ce drame cachait « sous le voile des événements antiques », fut chose bien simple. L'énigme fut, en effet, résolue sur le champ et la tragédie fut partout lue et recherchée. Mais la presse n'en dit presque rien. Elle ne le pouvait pas. Le symbole, une fois interprété, mettait en lumière des événements contemporains qui auraient pu produire un conflit politique. On s'étonna même du courage dont fit preuve Niccolini en évoquant à la scène les triomphes de Marengo, d'Iéna et d'Austerlitz. En ce temps-là le nom du grand conquérant retentissait encore dans

(1) Cette épigraphe se trouve dans l'édition publiée à Londres par John Murray, en 1819.

le monde entier. Déjà, avant Niccolini, pendant que Napoléon lançait encore ses foudres du haut de son trône, Foscolo et Benedetti l'avaient mis à la scène. Niccolini l'y mit après sa chute. Du reste, il l'avait chanté dans un poème commencé entre 1800 et 1804 (1). Le poète changea de ton, cependant, dans *Nabucco* s'étant aperçu qu'à « la tyrannie de l'homme » avait succédé « la tyrannie de la majorité ». Déçu amèrement dans ses espérances, Niccolini écrivit ceci à une de ses amies : « Lorsque la couronne de fer viendra au pouvoir, dites un *Pater Noster* pour l'âme de Napoléon, pour que Dieu lui pardonne de ne pas avoir fait à l'Italie le bien que lui seul aurait pu lui faire » (2).

Il est vrai qu'à l'esprit philosophique et spéculatif de Niccolini, les vicissitudes napoléoniennes apparaissaient sous un aspect différent et plus étendu. Il y voyait le conflit des grandes forces politiques. La puissance de celui qui pouvait les diriger d'une main si merveilleuse lui inspirait de l'admiration.

Et il écrivit *Nabucco*.

Pindemonte avait déjà fait une ébauche de Napoléon dans son *Arminio*, de même que Foscolo l'avait visé dans son *Ajax*. Il n'y a en réalité aucun personnage dans *Nabucco* qui n'ait été pris à l'histoire contemporaine, il n'y a aucun détail qui ne dissimule un événement vrai.

(1) Voir : Opere edite e inedite pubbl. da C. Gargioli, vol. IV, p. 31.

(2) Lettre à Malvine Brückert. Voir M. Ostermann, *Il pensiero politico di G. B. Niccolini*, page 6.

Dans l'édition de 1830 on trouve la clef révélée par l'auteur lui-même. Nous apprenons donc que l'Assyrie est la France ; Babylone — Paris, la Scythie — la Russie, Nabucco — Napoléon, Tyr et la Phénicie — Londres et l'Angleterre ; la Médie est l'Autriche ; Amiti — Marie-Louise ; Asphène est Caulaincourt ; Arsace — le républicain Carnot ; Mitrane — Pie VII ; l'Arasse est l'Elbe où se livra la fameuse bataille de Leipzig.

Mais le symbole de cette tragédie va encore plus loin. Chaque personnage, à l'exception de Vasti et d'Amiti, représente un principe et contient une valeur symbolique en soi. *Nabucco* est précisément une de ces tragédies d'idées que Mazzini voulait substituer à celles de *faits*.

D'après le titre non abrégé de la pièce, *Nabuchodonozor*, son origine semblerait orientale. Voici ce que Niccolini dit dans sa préface : « L'histoire ancienne raconte que Sargon, roi d'Assyrie, s'étant fait haïr à cause de son caractère faible et négligent, Nabucco, illustre guerrier, fut placé sur le trône après une rébellion du peuple et ses propres victoires. Pour s'y bien établir, il s'allia avec le roi de Médie. »

Se basant sur ces faits, Niccolini prétend que Nabucco avait assassiné le neveu de son prédécesseur et engagé son pays dans d'innombrables guerres afin de conquérir tout le monde autour de lui. Or, la riche Phénicie l'avait acheté de son or et le poussait à combattre tous les pays. Nabucco y réussit. Il

va, triomphant, d'une gloire à l'autre. Enfin il arrive à Suse, capitale de la Médie, et force le roi Darius à lui donner sa fille Amiti pour femme. Seul, le grand prêtre Mitrane refuse de se soumettre. Nabucco le fait prisonnier. Il est de plus en plus convaincu que les rois de tous les autres pays sont mauvais et corrompus. Il faudra, par conséquent, les vaincre tous et dominer le monde entier. Pour cela il faut abattre avant tout la puissance de la Scythie. Mais le climat rigoureux de ce pays, les neiges, le froid extrême, tout semble conspirer pour obliger le général et sa puissante armée à la retraite. D'ailleurs, la Phénicie a supprimé son or et les peuples dont les rois sont subjugués commencent à se soulever. Pour comble de malheur, Darius, le beau-père de Nabucco, se montre le plus enragé de tous ses ennemis. C'est le moment que Niccolini choisit pour son drame. Entouré des conjurés, Nabucco subit une autre défaite près de l'Arasse. Son épouse Amiti, et Vasti sa mère, en sont désolées. Nabucco, fier et inébranlable, forme le projet de se réconcilier avec Mitrane.

Asphène, son complice dans le meurtre du neveu héritier, lui conseille d'appeler les Assyriens aux armes. Sur ces entrefaites réapparaît le satrape Arsace, un ancien rebelle, qui ne peut supporter la tyrannie de Nabucco. Il réunit les satrapes et les mages et les blâme d'avoir attiré tous ces malheurs sur le pays en se laissant gouverner par le tyran. Mais Nabucco, caché dans la tente, a tout entendu. Il se

montre en proie à une grande fureur et les accuse tous d'infamie. Il ne peut exister d'autre liberté pour eux que la sienne. Il les appelle donc aux armes, mais personne ne l'écoute, et Arsace plaide toujours pour la liberté et la paix. L'horizon s'assombrit de plus en plus pour Nabucco : les ennemis ont entouré Babylone. Darius envoie une sévère lettre de refus. Mais l'orgueilleux général ne perd pas courage. Il se décide à attaquer l'ennemi en traversant un passage souterrain et secret. Or, il s'étonne d'y rencontrer Amiti qui se rend secrètement auprès de son père pour le supplier de faire la paix. Indigné, Nabucco lui dit qu'avant de poursuivre son chemin il lui faudra passer sur le corps de ses guerriers et le sien propre. Cependant, rien ne peut empêcher l'enchaînement précipité des malheurs : Nabucco est trahi à deux reprises. Il se bat en désespéré. Seul et impuissant, il confie son épée à Arsace, en le suppliant de la remettre à son fils, et lui-même se jette dans l'Euphrate.

La clef, comme on le voit, se trouve d'elle-même. Babylone-Paris, Asphène-Caulaincourt, duc de Vincense, Arsace-Carnot, on les aurait reconnus sans aucune clef. Le passage souterrain où étaient ensevelies les cendres du prince héritier c'est, bien entendu, le tombeau de Louis XVI et du duc d'Enghien.

Arsace-Carnot, le révolutionnaire, celui qui eut seul le courage, en 1804, de voter contre l'établissement de l'Empire et qui, sous Louis XVIII, fut exilé comme conventionnel régicide. Comme Car-

not, Arsace tâche d'organiser la défense nationale. Emigré, il prépare les plans de campagne, il assure l'unité de direction et d'exécution. C'est lui, Carnot-Arsace, qui fit triompher partout l'esprit d'offensive. La captivité de Mitrane rappelle tous les détails de l'enlèvement de Pie VII. Le jour de la bataille de Wagram, les Français entrèrent par effraction au Quirinal et mirent le Pape en état d'arrestation, puis sur l'heure on l'arracha à sa capitale et on l'envoya à Grenoble. En décrivant la résistance de Mitrane prisonnier, Niccolini se souvenait tout simplement de Pie VII qui refusa de donner l'investiture spirituelle aux évêques nommés par Napoléon. Mitrane se montre magnanime, comme Pie VII qui, rentré en possession de Rome, devait en 1815 y offrir un asile aux Bonapartes chassés de France, et peu après, demander un adoucissement « aux tortures du pauvre exilé » de Sainte-Hélène.

Après toutes ces allusions aux événements politiques de son époque, il n'est pas étonnant que Niccolini se soit attiré dès ce moment la haine de l'Autriche. Le poète avait été un grand ami de la famille de Bonaparte. Bientôt après la publication de *Nabucco*, Pierre Bonaparte traduisit la tragédie en français et en imprima une magnifique édition (1). Le grand Napoléon vivait encore à Sainte-Hélène. Les premiers exemplaires de *Nabucco* tardant à venir

(1) Il manque à la traduction le cinquième acte.

de Londres, le poète écrivit à son ami Jean Alessandri (1) :

« S'ils sont engloutis dans la mer, je prierai Neptune d'en envoyer un à... vous savez bien où... »

Donc, son héros encore vivant, et les événements du drame retentissant toujours dans le monde entier, on s'attendrait à une des œuvres les plus originales de notre poète. Cependant, elle ne l'est pas, malgré la merveilleuse conception et la vision sublime des sommets napoléoniens, malgré la grande question de la théocratie qu'il y soulève, annonçant *Arnaldo*. C'est là, il est vrai, ce qui a fourni les meilleures parties de ce vaste poème dialogué, c'est-à-dire le conflit entre la tyrannie et la démocratie. Il n'y a, du reste, que deux scènes fondamentales dans *Nabucco*, celle où le tyran se heurte au grand prêtre, Mitrane, et l'autre où Arsace réclame de lui la paix et la liberté.

Or, même dans cette œuvre Niccolini n'a pu se passer de modèles. Les critiques ont déjà relevé la frappante ressemblance entre Nabucco et Agamemnon, entre Arsace et Ajax, entre Mitrane et Calchas. Almiti avec son fils, est une reproduction de Tecmesse avec Eurisace dans l'*Ajax* de Foscolo. Il n'est point étonnant d'ailleurs que le poète se soit servi de l'œuvre capitale de son ami d'enfance, pour lequel il garda toujours le plus affectueux souvenir.

En outre, certaines situations font penser au *Co-*

(1) A. Vannucci, Ricordi intimi, lettre 38.

riolan de Shakespearé. Vasti, la mère dévouée qui vit dans une angoisse constante et tremble à tous moments pour la vie de son fils, n'est pas esquissée seulement d'après Atossa dans les *Perses* d'Eschyle. Vasti, c'est encore une autre Volumnia, fière des gloire de son fils, encourageant sa témérité. Au moment du suprême péril, elle lui amène son enfant pour émouvoir et fléchir sa dureté. Il est intéressant de comparer la fameuse scène de Shakespearé (la troisième de l'acte V) où Volumnia avec sa belle-fille et le petit Marius, supplient l'exilé de leur donner la paix, avec une scène semblable chez Niccolini (acte II, scène IV) où Vasti et Amiti rappelant à Nabucco toute sa tendresse pour son jeune enfant, tâchent de le convaincre de ne plus s'engager dans des guerres funestes. De même que l'éloquence de Volumnia l'avait emporté et que le dur guerrier avait été enfin touché jusqu'au plus profond de son cœur comme nous le montre ce cri :

O my mother, mother. o !
You have won a happy victory to Rome ;

de même Amiti avait réussi à attendrir le tyran et à lui faire promettre la liberté de Mitrane. La tendresse de Nabucco pour son jeune fils est aussi touchante que celle de Coriolan pour le petit Marius. L'émouvant spectacle des deux femmes, la mère et l'épouse, avec le fils chéri dans leurs bras, pliant les genoux devant l'implacable guerrier, le suppliant, implorant la paix, voilà ce que Niccolini avait tâché de reproduire dans son Nabucco.

Coriolan disait que ces femmes méritaient qu'on leur bâtit un temple, car « toutes les épées d'Italie et les armées confédérées » n'auraient pu, comme elles, obtenir la paix. Mais Nabucco, puisqu'il est en réalité Napoléon, ne se laisse pas fléchir entièrement par les prières de la mère et de l'épouse. Il s'émeut un instant, il promet des concessions, et puis, tout d'un coup, se rappelant ce qu'il est, il répond à Amiti qui ne cesse de le supplier de prendre en pitié le peuple et de leur donner la paix :

M'ubbidisca il mondo
ed abbïa pace (1).

Tout de même cette scène est une des plus émouvantes du drame entier. Nabucco est touché, il a des paroles douces et passionnées pour sa femme. Tout ce qui concerne son jeune fils l'attendrit au point qu'il voudrait faire toutes les concessions qu'on exige de lui. C'est vers ce fils que va sa dernière pensée.

Nabuchodonosor
Peut revivre en son fils. Garde bien ce trésor (2).

Cet amour paternel est touchant. L'orgueilleux Nabucco, comme père affectueux, rappelle non seulement la victoire gagnée par Volumnia et Virgilia, dans *Coriolan*, mais aussi l'incomparable scène des adieux d'Hector et d'Andromaque dans *Illiade*.

Il est évident que les modèles ne manquaient pas à Niccolini pour son *Nabucco*. Ajoutons-en encore

(1) Que le monde m'obéisse et qu'il ait la paix !

(2) Traduction de Pierre Bonaparte.

un autre. Il avait sans doute lu l'*Ode à Napoléon* de lord Byron, qui avait paru quelques années auparavant. Or, dans cette ode se trouve la strophe suivante :

Thou Timour ! in his captive's cage
What thoughts wil there be thine,
While brooding in the prison'd rage ?
But one — « The world is mine ! »
Unless ; like he of Babylon,
All sense is with thy sceptre gone,
Life will not long confine
That spirit pour'd so widely forth —
So long obey'd — so little worth.

Le poète fait allusion à Bajazet enfermé dans une cage par Tamburlaine (dans la tragédie de Christophe Marlowe) et à Nabuchodonosor, le tyran de Babylone. Il est très probable que la première idée de *Nabucco* est venue à Niccolini en lisant ces vers de Byron. Le poète anglais ne comparait-il pas Napoléon à Nabuchodonosor et à Bajazet, fait prisonnier par Tamburlaine ? L'idée était heureuse et tout le système du déguisement de Napoléon en Nabucco y était entrevu. Byron faisait allusion à l'histoire d'un autre conquérant orgueilleux, histoire qui se passe, elle aussi, en Orient. Il s'agit de *Tamburlaine*, de Christophe Marlowe. Cet ambitieux aspirait comme Nabucco à conquérir le monde entier.

Sooner shall the sun fall from his sphere
Than Tamburlaine be slain or overcome,

disait-il, et Nabucco :

Morrò, ma non ignanno, io nacqui al regno...

E il nome mio che il trionfale mondo
Rammenterà tremendo... (1)

Le même orgueil, la même ambition sans limites, la même avidité de gloire poussent Tamburlaine, comme Nabucco, à subjuguier toutes les autres puissances. Si l'un enferme les rois dans des cages comme autant de bêtes féroces, s'en servant à sa guise pour faire traîner son char de triomphe, ou comme marche-pied pour monter sur son trône, l'autre les anéantit de son orgueil indomptable :

Schiavi insolenti ! è qui Nabucco, al suolo
Prostratevi, tremate... (2)

Quand les généraux tremblaient devant Tamburlaine et n'osaient lui demander de quel droit il s'emparait ainsi de tout pouvoir terrestre, il devinait leur pensée et se proclamait le fléau de Dieu et le messager divin du Tout-Puissant.

Nabucco annonce pareillement d'une voix de tonnerre :

Ogni dimora
È morte a me — contro il nemico orgoglio
Gloria mi chiama, e la vendetta, e il fato (3).

Il y a une scène fameuse dans *Tamburlaine*, où le roi Bajazet indigné d'avoir été appelé auprès du

(1) Je mourrai mais pas déçu ; je suis né pour régner, et mon nom que le monde triomphant se rappellera en tremblant...

(2) Esclaves insolents ! voici Nabucco, prosternez-vous, tremblez !

(3) Pour moi tout retard est la mort : la gloire m'appelle contre l'ennemi orgueilleux ainsi que la vengeance, et la destinée.

Conquérant pour lui servir de marche-pied, entre dans une violente colère contre le tyran :

First shall thou rip my bowels with thy sword
And sacrifice my soul to death and hell,
Before I yield to such a slavery.

On croirait entendre l'échô des paroles d'Arsace devenues célèbres.

Uccidermi tu puoi

Non avvillirmi (1).

Comme Nabucco qui se marie avec Amiti, fille du roi Darius, un soi-disant allié qui devient plus tard un rebelle, Tamburlaine prend pour femme Zénocrate, la charmante fille d'un des rois captifs. Mais c'est en vain qu'il tâche de s'en faire aimer. Ce tyran qui fait trembler le monde entier reste impuissant devant le mystère d'un cœur de femme. Elle est seulement frappée par la majesté et la force de sa personnalité. De même Amiti reste anéantie devant la grandeur d'âme de Nabucco. Celui-ci, comme Tamburlaine, l'aime plus qu'elle ne le mérite. Les malédictions et les menaces de Mitrane terrorisaient cette femme qui par faiblesse a même essayé de haïr le tyran rien que pour obéir à son père et aux exigences de sa religion.

Mais elle n'y a pas réussi, « la sereine majesté qui ornait son front » l'avait captivée. C'est précisément ce qui rendait Zénobie faible devant tout projet de vengeance.

(1) Tu peux me tuer, mais tu ne peux m'avilir.

Amiti a aussi essayé de plaider la cause de son père : elle supplie Nabucco de céder aux vœux de l'Asie, de sauvegarder les autels sacrés de sa patrie, de renoncer à ses guerres et de permettre au monde de jouir enfin de la paix. Mais Nabucco conserve toujours cette merveilleuse confiance en lui-même qui fait de lui un second Tamburlaine. Même quand il est cerné de tous côtés par une armée ennemie et qu'Amiti, accompagnée de Vasti, veut se rendre par le passage souterrain auprès de son père pour demander grâce, Nabucco, en fier despote, arrête les deux femmes en disant : « En vain vous espérez m'avilir ».

Celui qui est capable et puissant triomphera, disent les deux héros orgueilleux, Tamburlaine et Nabucco ; il n'y a que cette issue inévitable. Seulement, la balance de la destinée peut soudain changer d'équilibre et la puissance du monde se trouver dans d'autres mains. Le pouvoir des tyrans a sa fin. Tamburlaine devait succomber. Le même sort attendait Nabucco. Avant de mourir Tamburlaine donne son épée à son fils en disant :

Then now remove me that I may resign
My place and proper title to my son.

De même Nabucco, vaincu, confie son épée à Arsace, en le priant de la conserver pour son jeune fils.

Prendi il mio ferro...
Se destin benigno
Anni e valore al figlio mio concede,

A lui lo reca... Il padre
Vendichi un dì (1).

Il semble donc que Niccolini en écrivant son *Nabucco* se soit souvenu de cette tragédie de l'auteur de « Docteur Faustus ». Il est même possible qu'il l'ait relu avant d'entreprendre la composition dont Byron lui avait donné la première idée dans son *Ode à Napoléon*.

En vrai érudit, Niccolini a épuisé tous les documents sur son sujet. N'est-il pas vraisemblable qu'en se décidant à déguiser sous des couleurs orientales des événements contemporains, Niccolini ait pensé à étudier de plus près le farouche conquérant du monde asiatique, le tyran Tamburlaine ?

De Sanctis (2), dans son étude sur Niccolini, dit avec raison qu'Arsace dans *Nabucco* est un autre Marquis de Posa. Il est, en effet, certain que le poète tragique italien, comme Schiller, parle par la bouche d'Arsace, le personnage le plus sympathique de son drame. La philosophie d'Arsace est donc celle de Niccolini. Il prêche ce même évangile de liberté que le marquis de Posa s'efforçait de propager à la cour de Philippe II. Arsace, comme Posa, est un disciple du XVIII^e siècle. Tels Rousseau et Montesquieu réunis, ils prêchent la tolérance en face de la tyrannie. Comme Schiller avait insufflé son rêve dans l'âme du marquis de Posa, ainsi Arsace est l'in-

(1) Prends mon épée... Si le destin favorise mon fils et lui donne des années et de la valeur, donne-là lui... qu'il venge un jour son père,

(2) Voir de Sanctis. *Saggi critici*.

carnation même de l'idéal politique de Niccolini. Rien ne lui fut plus cher. Il avait conçu cet idéal dès sa jeunesse et ne s'en défit point jusqu'à la fin de sa vie. Voilà pourquoi les discours d'Arsace, c'est-à-dire de Niccolini lui-même, trahissent l'enthousiasme d'un prophète.

Au moment de la composition de *Nabucco*, la belle traduction que Maffei fit de Schiller n'avait pas encore paru. Mais Niccolini connaissait déjà l'œuvre dramatique de l'éminent poète allemand par les traductions que ses amis lui faisaient bien volontiers. Ainsi s'explique facilement la frappante analogie entre la deuxième scène de l'acte III de *Don Carlos* et la troisième scène de l'acte III de *Nabucco* (c'est-à-dire, une des deux principales). Les discours d'Arsace semblent être l'écho de ceux du grand idéaliste de Posa qui vivait en avance sur son temps et qui s'appelait lui-même « citoyen des siècles à venir ».

Arsace exprimait ainsi la pensée la plus intime de Niccolini :

A' tuoi nemici
Tempo, timore e senno o tronca o cela
L'onnipotenza de' regali artigli :
Tu la spiegavi intera : il mondo tacque,
E ammirando l'odiò (1).

De même le marquis de Posa s'écriait :

« Vous voulez, seul dans toute l'Europe, faire obs-

(1) L'onnipotence des griffes royales mutilé ou cache à tes ennemis le temps, la crainte et le jugement ; c'est toi qui l'as démontrée entièrement ; le monde s'est tu et t'a haï tout en t'admirant.

tacle à cette roue des destinées du genre humain qui roule lancée dans sa voie sans que rien l'arrête ? D'un bras humain vous voulez l'enrayer ? »

Le grand prêtre Mitrane est la figure la plus originale de l'œuvre de Niccolini. Cela s'explique par le fait que le poète soulève pour la première fois, quoiqu'avec une grande prudence, la question de la théocratie qui fera, vingt-cinq ans plus tard, la thèse de son chef-d'œuvre *Arnaldo*. Mitrane-Pie VII n'est donc qu'un Adrien IV en germe ; et la scène entre le prêtre et Nabucco se répètera avec bien plus d'ampleur et plus ouvertement entre Arnaldo et Adrien. Alors qu'il le tient prisonnier, Nabucco accable le prêtre d'invectives et lui jette à la face le reproche de tant de siècles de souillure et de crime dans l'histoire de l'Eglise.

« Prophète, écoute », lui dit-il, « tu feins l'humilité, mais tu as usurpé les premiers honneurs de tes mages et tu veux régner seul sur l'autel comme moi sur le trône » (acte II, scène 1).

De même lorsque Niccolini semble prédire l'avénir en décrivant tous les outrages que le roi de Rome devait subir, lorsqu'il remet l'épée à Arsace et prépare son héros au suicide, il s'élève du lyrisme à la sublime épopée.

Un héros Byronien

Antonio Foscari est presque une tragédie romantique. Au moment de sa publication (1827), la révolution dramatique était, pour ainsi dire, accomplie. Certes, ce n'est point un drame conçu sur le modèle de *Cromwell*, mais il offre des beautés vraiment neuves. Niccolini semblait jusqu'à présent chercher une voie. *Foscari* donne l'impression qu'il l'a enfin trouvée. Mais une chose est certaine, c'est que le poète a parcouru un chemin bien long avant d'y arriver. Il avait depuis longtemps abandonné Alfieri pour suivre de tout cœur Shakespeare. Quel monde séduisant s'était ouvert devant lui, quelle vaste perspective, quel coloris chaud et vivifiant ! Et puis il avait raffolé de Byron, de Shelley. Déjà, en 1823, Niccolini avait lu Byron et, depuis lors, il l'exaltait comme un très grand poète, si grand que, d'après lui, nul des auteurs contemporains ne pouvait l'égaliser. Des visions merveilleuses avaient

donc fait tressaillir son âme. Niccolini n'était plus l'auteur de *Polyxène*.

Combien Aristardi, le rival du poète se trompait lorsqu'il annonçait que *Foscarini* serait le Waterloo de Jean-Baptiste Niccolini ! Montani, au contraire, l'appela son plus grand triomphe.

En effet, *Antonio Foscarini* fut accueilli avec enthousiasme par l'Italie entière. Cette tragédie fit sensation même à l'étranger. Son renom arriva jusqu'aux lointaines Amériques. Louis Bonaparte, devenu plus tard Napoléon III, traduisit *Antonio Foscarini* en allemand, et, de sa propre main, à Florence, offrit un exemplaire de sa traduction au poète.

Dans ses *Ricordi intimi*, Vannucci raconte ainsi la première représentation de cette tragédie :

« Le soir du 8 février 1827, *Antonio Foscarini* fut représenté au théâtre qui aujourd'hui s'appelle « Niccolini ». Ce fut un succès inouï. Le public y courut en foule et montra avec des larmes, des cris unanimes d'admiration et de bruyants applaudissements combien il était ému des grandes passions du drame. » La représentation fut répétée. Le théâtre était bondé plus que jamais et les applaudissements se faisaient plus bruyants à chaque reprise.

La *Gazette de Florence* du 15 février 1827 en fit ainsi l'éloge : « Aucune pièce dramatique n'a été jusqu'ici autant applaudie. On pourrait citer à ce propos le vers suivant de Stace : *fregit subsellia versu*. »

Dans une lettre à son ami, Salvatore Viale, notre poète écrivit que sa tragédie avait été représentée

deux cents fois avec un succès sans pareil. On la reprit dans tous les théâtres à Florence et puis elle fit le tour de l'Italie entière.

La critique n'hésita point à mettre *Antonio Foscarini* au-dessus de toute autre tragédie du XIX^e siècle. Et voici ce que la *Gazette de France* écrivit à propos de *Foscarini* le 18 mars 1827 : « La tranquillité et le bonheur règnent sur les rives de l'Arno ; les sciences et les lettres en éprouvent les plus favorables influences. Les salons de Florence ne parlent qu'avec enthousiasme d'une nouvelle tragédie composée par M. Niccolini, savant très distingué ; elle a pour titre : *Antonio Foscarini*. Il y a peu de succès dramatique qu'on puisse comparer à celui qu'a obtenu la nouvelle tragédie représentée quatre fois de suite au milieu des larmes et des plus vifs applaudissements des spectateurs. »

Ainsi, la renommée de *Foscarini* retentit au-delà des Alpes. A Londres, « *The Foreign Review* » en parla et donna la traduction de la scène entière entre le doge et Foscarini. On en parla aussi en Allemagne. Goëthe lui-même s'y intéressa.

Cependant le grand succès d'*Antonio Foscarini* en Italie n'est pas dû entièrement au mérite de l'auteur. Il suffit de rappeler que les Italiens voyaient dans les cruels inquisiteurs de Venise leurs ennemis politiques, les Autrichiens, et en Foscarini on reconnaissait le brave Silvio Pellico et ses compagnons du Spielberg.

Bientôt après tout cet enthousiasme pour Foscarini

ainsi que la gloire de son auteur devaient éprouver un revers effroyable. Un des grands ennemis du poète, Philippe Cicognani, auteur dramatique très médiocre, découvrit le premier, dans *Foscarini*, le plagiat formidable d'une tragédie française d'Arnault, intitulé *Blanche et Montcassin*. Deux traductions italiennes parurent immédiatement dès la même année (1828). Le parti rival fit représenter la pièce française et organisa une tournée pour faire pièce au *Foscarini* de Niccolini. Un moment le succès de ce dernier en fut presque éclipsé. Heureusement pour Niccolini, le patriotisme italien l'emporta. On se méfia de la pièce d'origine étrangère et on retourna au théâtre de Niccolini avec plus d'enthousiasme que jamais.

Néanmoins, le plagiat était prouvé et Niccolini en souffrit. Il se rendit presque ridicule en tâchant de se justifier. Ce qu'il craignait le plus, c'était de perdre le respect que lui portait Madeleine Pelzet, l'actrice qui jouait Thérèse avec grand succès. La lettre qu'il lui envoya à ce propos est en réalité un document intéressant. La voici :

« J'ai répondu à l'accusation de Cicognani par un long extrait de la tragédie d'Arnault que je vais imprimer en même temps que *Foscarini*. Ce n'est que par les faits les plus essentiels que je me suis rapproché de lui. Celui qui n'est ni malicieux, ni déraisonnable verra que je ne lui dois rien ; c'est au contraire à l'histoire que je dois tout. La tragédie (d'Arnault) est une œuvre des plus ridicules et des plus

stupidés qui aient jamais été écrites. Ce que je dis là, n'est pas mon propre avis, car je ne saurais être juge d'une chose qui me concerne, mais c'est ce que pensent tous les Français qui l'ont lue, et parmi eux M. Lamartine lui-même, le plus grand poète de France. L'extrait rendra claire cette vérité aux yeux des plus obstinés ; mais, pour le moment, je vous prie de n'en rien dire pour ne pas faire courir des rumeurs avant que la tragédie ne soit imprimée » (1).

Ce fameux *extrait* de la tragédie d'Arnault, cependant, ne parut jamais.

Dans la lettre citée plus haut Niccolini admet qu'il avait pris pour base de sa tragédie les faits historiques tels que Daru les raconte dans son *Histoire de la République de Venise*.

Après un examen du passage consacré à *Antonio Foscarini* dans cette histoire, on est bientôt convaincu que ces détails se réduisent à peu de chose. Et puis Niccolini suit ces faits à sa guise. Aucune histoire ne raconte les événements tels que notre poète les représente. En examinant cette question bien plus tard, Romanin, dans ses *Leçons d'histoire vénitienne* (vol. II, 1875), dit : « *Foscarini* est une tragédie dans laquelle la négligence de l'histoire, des mœurs, des lois, des magistrats de Venise, va jusqu'à l'ignorance. Le poète crée des personnages qui n'ont jamais existé. » Ces personnages créés par Niccolini existaient pourtant ailleurs, dans la tragédie

(1) Vannucci. *Ricordi intimi*, lettre 79.

d'Arnault et dans le roman de Pindemonte qui avaient traité le même sujet avant Niccolini.

Une sommaire analyse du drame nous servira à mieux démontrer en quoi Niccolini a faussé l'histoire et ce qu'il doit aux sources étrangères.

Antonio Foscari, fils du doge Alvise, avait été ambassadeur en Suisse. C'est l'époque de l'inquisition et de la tyrannie extrême à Venise. Le Sénat vénitien le rappelle. Il arrive donc à Venise juste au moment où une nouvelle loi est adoptée : tout patricien qui aura été surpris après la tombée de la nuit au palais d'un des ambassadeurs étrangers, et qui aura osé lui parler, sera condamné à mort. Le vieux père de Foscari apprend à Antonio cette nouvelle en même temps qu'une autre d'un caractère bien plus personnel. Il s'agit du mariage de Thérèse Novagero avec leur ennemi Contarini.

Or, avant le départ d'Antonio pour l'étranger, Thérèse et lui s'étaient aimés et avaient juré de s'épouser. Aussi, la nouvelle inattendue de ce mariage l'atteint-elle jusqu'au plus profond de son âme. Il décide d'avoir à tout prix un entretien avec Thérèse. Le palais de celle-ci donne sur le canal, et le soir de l'arrivée de Foscari, la jeune femme qui avait été forcée à faire ce mariage, est tombée dans une rêverie et dans une angoisse extraordinaires. La nuit est belle. La mer resplendit à la lumière de la pleine lune. Nous assistons alors à une vraie scène mélodramatique devenue célèbre : Thérèse, appuyée à la fenêtre, entend la cadence légère d'une gondole,

qui passe au-dessous d'elle et une voix bien connue et bien aimée qui chante :

Mirai tremando il volto
D'un bel rossore asperso,
E tutto l'universo
Disparve allor da me (1).

Elle tressaille et veut envoyer sa suivante Mathilde faire taire le chanteur, mais celle-ci la persuade d'appeler l'amant désespéré, de lui accorder un entretien secret et de le supplier elle-même de quitter de nouveau le pays. Cet entretien secret a lieu dans le jardin. Or, Contarini survient au moment où les deux amants se disent un éternel adieu. Craignant de perdre la femme adorée, Foscarini s'enfuit dans le palais voisin. Pour comble de malheur, ce palais n'est autre que celui de l'ambassade d'Espagne. Se voyant ainsi déshonoré, Foscarini essaie en vain de se tuer.

Cette tentative ne réussit qu'à le faire paraître plus coupable. Il est surpris et conduit devant les Trois Inquisiteurs qui sont : Contarini, le mari de Thérèse, Loredan, un grand ennemi de la famille Foscarini et un certain Badoero qui est doux et généreux. Ce dernier ne veut pas condamner le jeune homme avant d'avoir entendu la plaidoirie de son père, le doge Alvisé. Le vieux père s'efforce inutilement d'arracher à son fils le fatal secret. Antonio s'obstine. Il tient à l'honneur de la femme bien aimée plus qu'à

(1) Je regardai en tremblant le visage nuancé d'une belle rougeur, et l'univers entier disparut devant moi.

sa vie. Il est donc condamné à mort. Mais voilà que Thérèse, en proie à l'émotion et au remords, accourt au moment suprême dans la salle des Inquisiteurs. Dédaignant ouvertement son mari et ne se souciant plus de sa position sociale, elle se dévoile, raconte l'incident et prouve l'innocence du jeune homme.

Elle l'aurait en effet sauvé, si Contarini ne s'était avisé de hâter l'exécution de la sentence. On tire un rideau noir, et Foscarini apparaît étranglé. Thérèse, désespérée, se donne un coup de poignard et expire sur le corps du bien-aimé.

Telle est l'histoire mise en scène par Niccolini. Tout d'abord « l'Histoire de la République de Venise » de Daru, lui avait fait commettre des erreurs. Les historiens ont prouvé depuis le manque de véracité de Daru. D'après les faits authentiques, Antonio Foscarini n'était pas fils du doge, mais du sénateur Niccolò. Il fut ambassadeur à la cour de France en 1607, et à Londres en 1610, non pas en Suisse. La dame qu'il aimait n'était pas Thérèse, femme de Contarini, mais une étrangère, la comtesse Anna d'Arundel, la femme du maréchal d'Angleterre. Foscarini venait la voir, de nuit, déguisé. Puisque non seulement l'ambassadeur d'Angleterre mais aussi celui d'Espagne, venaient chez la comtesse, les ennemis de Foscarini pouvaient facilement l'accuser.

En outre, Niccolini en se fiant à Daru commet une autre erreur historique : il attribue aux membres du Tribunal Suprême des Inquisiteurs de l'Etat la grande injustice de vouloir satisfaire leur ven-

geance privée. D'après Romanin on avait injustement accusé Foscarini d'avoir révélé, à prix d'or, aux ambassadeurs étrangers les plus intimes secrets de la République. Quand on l'interrogea, Foscarini se tut pour ne pas compromettre l'honneur de sa maîtresse. Ce dernier détail est le seul qui s'accorde avec le récit de la tragédie de Niccolini.

Il est certain que Romanin se trompait en ce qui concerne les épisodes inventés dans l'œuvre de Niccolini. Le fait est qu'il s'était servi des ouvrages qui avaient traité le même sujet avant lui. Nous l'avons déjà vu et nous le verrons encore, c'est comme cela que le poète procède toujours avant d'entreprendre la composition d'un drame quelconque. Ayant commencé ses recherches, il écrivit à Pindemonte, le 27 septembre 1823, le priant de lui envoyer son roman « Antonio Foscarini » qui avait été publié en 1792. Où en était-il de ses recherches à ce moment ? Nous ne le savons pas. Il pouvait avoir lu les « *Deux Foscari* » et *Marino Faliero*, les deux tragédies vénitiennes de Byron, ou bien l'histoire tragique d'Antonio Foscarini dans les *Soirées littéraires* de l'abbé Coupé. Quoiqu'il en soit à sa lettre, adressée à Pindemonte le 27 septembre 1823, Niccolini reçut la réponse suivante : « Je ne vous ai pas répondu immédiatement parce que j'espérais trouver ici le dernier exemplaire qui me reste de mon roman, mais, arrivé à Vérone, et après l'avoir cherché diligemment, je n'ai pas réussi à le trouver. Je sais qu'un poète français qui s'appelle Arnault, voulait écrire une tragé-

die sur le même sujet. Je ne puis dire avec certitude s'il l'a écrite et publiée. On ne peut trouver de détails sur ce fait historique, ni chez Daru, ni même, à ce que je sache, dans les Archives » (1).

Ce renseignement lui fut tout de même précieux, car deux mois plus tard Niccolini écrivait à Pindemonte lui disant : « J'ai lu la tragédie d'Arnault. Elle m'a paru extrêmement faible, mais peut-être me trompé-je par amour du travail que j'ai entrepris moi-même ».

En outre, nous avons la lettre de Niccolini envoyée à son ami Salvatore Viale, le 5 juillet 1828, où le poète avoue qu'il a connu le plan de la tragédie d'Arnault. N'est-ce pas une manière de dire qu'il l'avait lue et soigneusement étudiée ?

Les rumeurs de la révélation que fit Cicognani en 1827, à propos du plagiat de « *Blanche et Montcassin* », ou « *les Vénitiens* », arrivèrent jusqu'aux oreilles de l'auteur. Arnault se montra fort généreux. Il écrivit ainsi à Cicognani, le 18 février 1828.

« Le plagiat, telle est du moins notre doctrine à nous autres Français, sur cet article, n'existe que lorsqu'il y a emprunt fait à un ouvrage écrit dans la langue où nous écrivons. Mais cet emprunt est-il fait à un ouvrage écrit dans une langue étrangère ? Ce n'est pas un plagiat, c'est une conquête. La peine qu'on se donne à traduire semble, en effet, lui donner un droit de propriété sur l'idée traduite. »

(1) Cette lettre de Pindemonte a été publiée dans le *Nuovo Giornale dei letterati*, Pise, 1834, n° 77.

Tout de même l'opinion générale des critiques fut que Niccolini n'aurait jamais publié sa tragédie, s'il s'était aperçu de la grande ressemblance entre certaine scènes et l'œuvre d'Arnault, en particulier dans la scène du Conseil des Trois Inquisiteurs. Le plagiat y est évident. Il suffit pour s'en convaincre de jeter un coup d'œil sur un passage comme celui-ci :

LORÉDAN

Qui trangresse la loi ne peut qu'être coupable ;
Quoi qu'il eût allégué pour affaiblir son tort,
Alors, comme à présent, j'aurais voté la mort.

(Arnault. Acte V. Scène V).

LOREDANO

È sempre reo
L'uom che si teme ; e se innocente ei fosse
Lo punirei perchè l'offesi (1).

(Niccolini. Acte IV. Scène VI).

Cette scène commence ainsi chez Arnault :

Vous avez entendu, nobles Inquisiteurs,
dit Lorédan.

Le même personnage s'écrie au début de la même scène chez Niccolini :

Udite
Colleghi illustri...

Montcassin amené auprès des Trois Inquisiteurs
est interrogé.

LORÉDAN. — Votre nom ?

MONTCASSIN. — Montcassin.

LORÉDAN. — Votre pays ?

MONTCASSIN. — La France.

(1) L'homme que l'on redoute est toujours coupable, et fût-il innocent, je le punirais parce que je l'ai offensé.

LORÉDAN. — Votre rang ?
MONTCASSIN. — Aujourd'hui noble vénitien.
LORÉDAN. — Cette loi redoutable à tout patricien...
Vous la connaissez ?
MONTCASSIN. — Oui.
LORÉDAN. — Cependant cette nuit...
Vous l'avez transgressée.
MONTCASSIN. — Il est vrai...

CAPPELLO

Songez qu'un seul oubli dans cette circonstance
Peut en sévérité changer notre indulgence.

Voici comment Niccolini reproduit ce qui précède :

BADOERO. — Il reo
È qui.
LOREDANO. — S'inoltri. Il nome tuo
ANTONIO. — V' è noto.
LOREDANO. — Non ti conosco io qui
Legge lo vuole
Chi sei respondi
ANTONIO. — Io son del doge il figlio
Antonio Foscarini.
BADOERO. — La temuta legge
Forse ignoravi ?
ANTONIO. — Nulla dir posso.
BADOERO. — Così reo ti confessi.
ANTONIO. — Io qui l'onore
Non la vita difendo.
LOREDANO. —
Qui mille colpe eterna
Una memoria che non teme oblio.

La plupart des détails qui faisaient défaut au récit de Daru, Niccolini a pu les trouver chez Arnault : le secret entretien dans le jardin de la bien-aimée, la fuite inévitable dans le palais de l'ambassadeur d'Espagne, l'obligation de comparaître devant le Tribunal, la catastrophe finale où la jeune femme appa-

rait devant les Trois Inquisiteurs pour prouver l'innocence de son amant, et, enfin, la mort tragique des deux héros, tout cela est dans les *Vénitiens* d'Arnault.

Cependant, il faut convenir que Niccolini ménage avec un art supérieur les détails qu'il n'aurait pu créer seul. Il évite l'équivoque sur laquelle est basée la pièce d'Arnault, notamment le caprice de Contarini, père de Blanche, qui conduit indirectement Montcassin à la mort. Il refait tout pour son propre compte. Le pivot de son action n'est plus un caprice qui s'explique à peine, mais le double intérêt de l'amour et de la politique. C'est un amour que la politique rend héroïque et fatal. Ainsi, notre poète se montre un grand connaisseur de l'art grec. Il place l'événement d'où naît le danger que court le héros, loin de la catastrophe. Chez Arnault, au contraire, on ne peut concevoir pour quelle raison l'amant veut risquer sa vie.

En outre, Niccolini a préféré mettre en évidence toute l'atrocité du hideux tribunal de l'Inquisition afin de relever le noble caractère de Foscarini qui ne se laisse effrayer ni par la prison, ni par l'interrogatoire, ni par les apprêts du supplice. Il a même cru ajouter à l'intérêt qu'inspire le jeune héros et accroître l'émotion des spectateurs en peignant la tendresse et la douleur d'un père qu'il suppose le doge lui-même. Nous le voyons embrasser vainement les genoux de son fils en le priant avec des larmes de dévoiler un mystère dont l'explication ferait éclater

son innocence et lui sauverait la vie. La catastrophe est à peu près la même dans les deux tragédies. La femme vient en personne dévoiler sa honte pour sauver son bien-aimé.

Quelques circonstances qui ne se trouvent pas dans la tragédie d'Arnault, présentent chez Niccolini un grand intérêt. Thérèse, qui, pour sauver son père de la prison dont il était menacé, a donné sa main à l'inquisiteur Contarini, parvient, on ne sait trop comment, à susciter un mouvement populaire. Cet incident hâte encore la mort de l'accusé. Thérèse n'a pas le temps d'apprendre le résultat de ses efforts; elle arrive enfin au Tribunal pour y trouver le cadavre de son amant. Contarini veut poignarder son épouse. Badoero l'un des inquisiteurs arrête son bras, mais l'infortunée se tue elle-même et tombe sur le corps de Foscarini. Le père du jeune homme est témoin de cette terrible catastrophe. Cette scène déchirante Niccolini l'a retracée avec un coloris resplendissant qui lui est tout propre. C'est par là que le poète italien se fait admirer.

Néanmoins, on peut relever bien des passages pris à Arnault en dehors de la scène citée plus haut. Prenons, par exemple, la première scène du premier acte qui représente le Sénat vénitien. Précisément comme dans la tragédie d'Arnault on y propose, discute et adopte la loi qui défend aux nobles toute correspondance avec les ministres étrangers. Et on y arrive par les mêmes procédés : on passe en

revue l'Histoire de la République vénitienne et on s'arrête à la récente conspiration de Bedmar :

Sans vous nous périssons, sans vous cette Venise
Souveraine des mers dont on la voit sortir
Un jour plus tard, une heure,... allant s'anéantir
La liberté croulait, et cette république
Qui par sa force autant que par sa politique
Sut, malgré tant de rois, main'tenir sa splendeur
Succombait sous l'effort d'un simple ambassadeur.
Oui, du conseil des Dix si l'active prudence
Du ministre espagnol renversa l'espérance...

(*Arnault*).

Voilà la scène de Niccolini :

Quando l'eroe nel lacrimato avello
Portò i fati d'Europa, e le speranze
La repubblica nostra allor Bedmaro
Abolire sperò, ma in sua difesa
Vegliò il senno dei Dieci, e fu delusa
L'orrida trama, etc... (1).

Quels que soient les emprunts faits à Arnault, ils n'ont donné que le dessin du drame italien. Niccolini s'est servi des grandes lignes et parfois de certains menus détails de son modèle, pour faciliter le travail de son esprit si peu créateur. Mais en ce qui concerne l'âme de la pièce et la conception du héros qui enthousiasma un peuple entier, il faut rendre à Niccolini ce qui est niccolinien et ce qui s'était formé et nourri sous une influence tout autre.

Qu'est-il ce héros, Antonio Foscari ? Ce qui est certain, c'est qu'il n'est point un Montcassin. Au

(1) Lorsque le héros emporta les destins et les espérances de l'Europe dans le tombeau déploré, alors Bedmar espéra anéantir notre république, mais à sa défense veilla le jugement des Dix, et l'horrible trame fut détruite,

contraire, c'est un indiscipliné qui a des aspirations grandes et nobles, un visionnaire qui était né comme le marquis de Posa bien avant son temps ; ce fut un révolté contre toutes les tyrannies et un martyr de la liberté. Il avait erré dans les pays lointains et respiré l'air frais des monts souriants de la libre Helvétie.

Mystérieux et solitaire, il inquiète son père, le doge, qui dit :

Io so del figlio
I magnanimi sensi. Ancor dagli anni
A servir non apprese : egli detesta
L'autorità che ci vorria più vili
Del pensier dello schiavo... (1).

Il avait fait tous ses efforts pour mettre un frein à son esprit indiscipliné, pour lui enseigner la prudence et la modération et lui dire :

E chiusa
Ogni splendida via — languidi, oscuri
Passeramo i tuoi giorni, e questa morte
Delle idee più sublimi, ordin si chiama (2).

En vain essaie-t-il de rassurer son fils sur la pompe royale qui l'entoure, car le Doge n'avait au fond que l'autorité d'un citoyen.

Cela n'est d'aucun réconfort pour Antonio qui aspire à la liberté absolue. « Est-ce que Venise est une république », dit-il, « ici, où l'homme ne peut vivre ? »

(1) Je connais les sentiments magnanimes de mon fils. Déjà depuis des années il n'a pu apprendre à se laisser asservir ; il abhorre l'autorité qui nous rend plus vils que la pensée de l'esclave...

(2) Les voies les plus brillantes sont fermées : les jours passeront languissants et obscurs, et cette mort des idées les plus sublimes s'appelle ordre,

Resté seul, il sent davantage combien l'air imprégné de la tyrannie des Inquisiteurs l'étouffe, et il se compare à un prisonnier qui, dans un rêve délicieux, touche à l'objet de ses ardents désirs, mais qui, en avançant vraiment le bras pour le saisir, entend le bruit sourd de ses chaînes.

Qu'est-il donc ce héros, ce Foscari ? N'est-ce pas le héros de son siècle, portant au cœur des aspirations sans bornes et une blessure dont personne ne sait le secret ?

Hautain et dédaigneux, quand il s'adresse ainsi aux Trois Inquisiteurs :

Veneti schiavi
Muti fa la paura — è qui sublime
Solo il silenzio mio (1).

Ou bien encore :

Io d'abolir tentai
Questa infamia d'Europa, e del mio labbro
Una libera voce alfin s'udia
Entro i silenzi dell'età codarda,
E vide Italia impallidir tiranni,
E lo schiavo arrossir (2).

Ne croirait-on pas entendre *Childé Harold* s'écrier :

Can tyrants but by tyrants conquer'd be
And freedom find no champion and no child ?
Yet, Freedom ! yet thy banner, tron, but flyîng,
Streams like the thunder, storm against the win-I,
Thy trumpet voice, though broken now and dying,
The loudest still the tempest leaves behind.

Ce héros solitaire avait cherché comme *Childe*

(1) Serviles Vénitiens que la crainte rend muets. Ici mon silence seul est sublime.

(2) Moi, j'ai tenté d'abolir cette honte pour l'Europe et de mes lèvres on a entendu la voix de la liberté à travers les silences d'un âge lâche, et l'Italie vit les tyrans pâlir et l'esclave rougir.

Harold des pays paisibles où aucune force dominatrice ne pouvait venir s'imposer à sa volonté et au libre essor de sa pensée.

A me fu dolce
Errar sui monti dell' Elvezia terra,
Edin mezzo ai suoi geli, e alla severa
Maest à dell' indomita natura
Sentir la libertade (1).

Mais la rive de l'Adriatique où le soleil se joue avec allégresse, où l'air est doux et parfumé est assombrie par la tyrannie.

Et alors on est saisi par la solitude morale et l'angoisse d'un Obermann.

Partout des désenchantements, partout sa destinée malheureuse le poursuit : Foscarini est condamné à un isolement éternel. Déçu par sa patrie, il l'est aussi par sa maîtresse. Comme il avait pensé à elle :

Errando degli elvezi monti
Sulle ardue cime (2).

Il passe maintenant en gondole sous sa fenêtre et lui déchire le cœur d'un chant mélancolique qui trahit sa lassitude de vivre.

« Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore ? » avait déjà chanté Lamartine peu d'années auparavant.

Et puis le héros romantique de Niccolini — car Antonio Foscarini n'est pas au fond autre chose —

(1) Il me fut doux d'errer dans les montagnes de l'Helvétie et de sentir la liberté au milieu des glaciers et de la sévère majesté de la nature indomptée.

(2) Errant sur les cimes périlleuses des monts helvétiques alors qu'il s'approchait toujours plus près du ciel.

ne reste pas insensible devant la nature. Est-il vrai que l'ivresse de la nature qu'on trouve chez Werther, René et Childe Harold n'ait passé que chez Léopardi en Italie ?

Foscarini avait senti le frisson de la beauté des glaciers et des ravins de la Suisse. La nature était pour lui tantôt implacable, tantôt allègre et ensoleillée. Il écoutait.

Nella notte
Che fa l'alma grande e il cor più mesto
Quest' inno del dolore...

Lamartine avait chanté :

La molle clarté de la voûte sereine.

Cette douce mélancolie de la douleur romantique s'est emparée aussi de Thérèse. Elle trouve même une certaine volupté dans sa mélancolie et ses souffrances.

Appuyée à sa croisée au moment où Antonio devait s'approcher en gondole, Thérèse tressaille de je ne sais quel pressentiment mystérieux et d'une voix tremblante dit à son amie :

Oh come è dolce
Quest' ora di silenzio al core afflitto !
Ha le sue gioie anche il dolore... Ascolto
Un suon funebre, un mormorio lontano... (1).

Voici une sentimentalité qui était venue d'au-delà les Alpes. Était-ce les réminiscences de lectures récentes « du plus grand poète de la France », ou encore les rêves fantastiques de Byron qui avaient en-

(1) Oh ! combien est douce cette heure de silence au cœur affligé ! Même la douleur a ses joies... J'entends un son funèbre, un murmure lointain.

sorcelé le *classique* Niccolini ? L'un et l'autre, sans doute. On reconnaît en Antonio Foscarini les traits saillants du héros byronien bien qu'il soit presque un anachronisme dans le drame de Niccolini. C'est le héros qui traverse le monde avec le prestige du crime et de l'amour. Il a pourtant un trait tout à lui qui nous étonne et qui le rattache mieux à son époque. Bien que son rêve l'ait déçu, comme René, qu'il se soit livré à ses ennemis, orgueilleux de souffrir, Antonio Foscarini se mourait victime de l'honneur,

Nella città dove l'infamia piace
Più del delitto, gloriosa io cado
Vittima dell' onore... (1).

Il est curieux ce trait cornélien au beau milieu des aspirations ferventes d'un romantique. Childe Harold, lui, ne se souciait guère de son honneur ou de celui d'autrui. Son esprit s'élevait au-dessus des conventions surannées d'une société perverse.

Or, ce détail dans la tragédie niccolinienne vient appuyer une fois de plus le fait que Niccolini nous unit à Alfieri d'une part, et à Carducci de l'autre (2); si romantique qu'il soit, il restera toujours en lui un grain de l'ancienne tradition.

Le but moral de la tragédie était d'encourager le sentiment de l'honneur qui seul peut donner du prix à la vie. C'est précisément ce que dit l'épigraphe placée en tête de la tragédie :

Summum crede nefas animam præferre pudori
Et propter vitam vivendi perdere causas.

(1) Dans la cité où l'infamie plaît encore plus que le crime, je succombe victime glorieuse de l'honneur.

(2) Voir M. Baldini, — *Il teatro di G.-B. Niccolini*, page 665,

Par cela même cette tragédie ressemble à un tableau antique dont le sujet est délicat et émouvant et le fond austère. Combien ce tableau est identique à celui de la belle Delphine Gay, la jeune collaboratrice de la « Muse française », que Niccolini avait rencontrée à Pise quelques années auparavant devant le palais « Michelozzi », un des plus nobles et des plus sévères édifices de l'époque de Michel-Ange.

Malheureusement Niccolini ne s'était pas donné assez d'espace pour y déployer de riches situations dramatiques.

Shakespeare, Schiller, Byron, Lamartine lui avaient ouvert de nouvelles avenues. Il s'y était lancé en effet avec élan et parfois il arrive à des hauteurs qui nous émerveillent. Cependant Niccolini tournait vite le regard et le dirigeait de nouveau vers l'antiquité. De là vient qu'il y au fond peu de chaleur de sentiment dans *Antonio Foscarini* et que les langueurs romantiques des deux amoureux ne sont pour ainsi dire, qu'un épisode. L'amour malheureux de Thérèse et de Foscarini n'est après tout qu'une introduction au grand cadre politique de la République vénitienne.

Mais c'est par la partie foncièrement romantique et, par conséquent, nouvelle, que cette tragédie avait été signalée comme chef-d'œuvre, et le *nec plus ultra* du génie dramatique ; c'est par là aussi qu'elle vit encore aujourd'hui.

Giovanni da Procida

Voici un chef-d'œuvre. Sur ce point l'avis des critiques est unanime. Ils ont examiné cette tragédie de Niccolini et l'ont discutée plus qu'aucune autre. Quelques-uns ont dit que le poète s'y était élevé à des hauteurs sublimes. D'autres ont appelé cette œuvre « Michelangelesque », tant sa magnifique conception fait passer en nous le frisson du beau.

L'effet que produisit la première représentation de *Jean de Procida*, en 1830, fut prodigieux. Le public était si impatient de voir une nouvelle œuvre de l'auteur d'*Antonio Foscari* que les portes du théâtre s'ouvrirent trois heures avant le moment habituel. La pièce attendrit l'auditoire jusqu'aux sanglots ; on se répéta d'une voix tremblante les vers devenus célèbres :

Perchè tanto sorriso di cielo
Sulla terra del vile dolor ? (1)

(1) Pourquoi un ciel si souriant sur la terre d'une vile douleur ?

Mais les Autrichiens et surtout les Français qui assistaient à cette représentation s'en offensèrent (Parmi eux était Casimir Delavigne, l'auteur des *Vêpres Siciliennes*). Lanone, le ministre français, demanda au gouvernement florentin la punition de l'auteur de *Procida* et un groupe de Français jurèrent de le bâtonner. Il en résulta que les représentations après les huit premières, données successivement, furent défendues et la tragédie fut interdite en Italie. On dut acheter le directeur de la « *Gazette de Florence* » à prix d'or pour le faire consentir à publier des articles contre *Jean de Procida*. Néanmoins plus on attaqua la tragédie plus elle fut recherchée. Elle parut sous un nom d'emprunt à l'étranger, on la fit pénétrer en contrebande et bientôt on la trouvait dans les coins les plus obscurs de l'Italie. C'est ainsi qu'on cachait *Jean de Procida* dans de vieux meubles pendant la journée pour en dévorer en cachette les saintes paroles le soir au coin du feu.

Est-il besoin de dire que le sujet de la tragédie en question est purement politique ? Si l'on s'émut à un tel degré sur le sort de la belle Sicile opprimée et martyrisée par l'étranger, c'est qu'on se sentait vraiment opprimé, et qu'on soupirait après la liberté.

Jean de Procida était donc le glorieux poème de la liberté politique. En 1860, lors de la première entrée de Victor-Emmanuel à Florence, Niccolini, vieux alors, lui souhaita la bienvenue avec des vers de cette tragédie.

En France, Casimir Delavigne avait traité le même sujet et déjà en 1819 on en avait donné la première représentation. La question se pose immédiatement de savoir si Niccolini avait tiré parti de cette pièce française pour composer sa tragédie.

On serait sans doute allé chercher des ressemblances entre les deux drames, si certaines lettres de la correspondance du poète, recueillies par Vannucci, ne présentaient un sérieux obstacle à la théorie de l'imitation. En effet, ces lettres datées de 1816 et 1817 attestent que Niccolini avait eu l'heureuse idée de dramatiser le fameux incident des « *Vêpres Siciliennes* » en même temps que Delavigne et sans connaître l'œuvre de celui-ci (1). Par la lettre de plus ancienne date on apprend que le poète italien s'était mis à travailler son *Jean de Procida* en mai 1816. « J'ai écrit, dit-il, deux autres tragédies, « *Médée* » et *Jean de Procida*... Peut-être celle-ci vous plaira-t-elle davantage, car il s'agit de nos malheurs anciens et actuels. Mais cette tragédie doit rester inédite. »

Il semble donc que, en 1817, lorsque Niccolini écrivit cette lettre, son *Procida* ait du être à peu près terminé. Mais les circonstances politiques étaient telles qu'il n'osait le donner au monde. Il craignait avec raison la censure. A cette époque *Jean de Procida* aurait allumé une révolte et coûté cher à son auteur. Il se décida donc pour le symbole et se mit à travailler *Nabucco*. Quelle ne fut pas sa surprise en

(1) Vannucci, lettres 21 et 23.

apprenant que son illustre ami Casimir Delavigne faisait alors entendre au « Théâtre Français » les tirades d'une tragédie sur le même sujet ! Jean-Baptiste Niccolini s'enflamma de colère et écrivit ainsi à Gino Capponi qui lui avait envoyé de Paris un exemplaire des *Vêpres Siciliennes* : « Pauvres Italiens ! Ils y sont bien sacrifiés ! Au fond, tout dans cette pièce est atroce, et si, moi, je parviens à publier mon *Jean de Procida*, je vengerai dans une préface l'honneur outragé de notre pays. L'auteur s'y montre un grand ignorant en matière d'histoire. »

Or cette vengeance se fit attendre des années. Qu'avait fait Niccolini durant ce long intervalle ? *Nabucco* avait été courageusement lancé, *Le More* était en voie de composition et, par un procédé difficile à analyser, une grande évolution s'était faite dans le poète lui-même. Bientôt après parut en couleurs resplendissantes *Foscarini*, la première ébauche du héros romantique de Niccolini ; et après de longues années d'oubli, se fit entendre la voix du grand révolutionnaire *Jean de Procida*.

En attendant que son drame pût être donné au public, le poète s'empressa de s'occuper plus directement des *Vêpres Siciliennes*. Il en fit une sévère critique ; il y releva des erreurs historiques et la fausse représentation des caractères. En même temps il y condamna les vilenies que l'écrivain français attribue impunément aux Siciliens. A cette époque la censure française avait défendu à Delavigne d'imprimer *Les Vêpres*. Dans des tirades à la

manière classique, il s'était attaqué trop ouvertement à la tyrannie. Néanmoins, Niccolini estimait qu'il était injuste d'ignorer la misère que le peuple sicilien avait supportée à la suite des tentatives qu'il avait faites, pour rejeter la tyrannie et revendiquer sa liberté. D'après le poète français, le pouvoir exercé avec douceur, doit être estimé bien au-dessus de l'empire qui vient du droit de conquête et il opposait, par conséquent, au conquérant français, Charles d'Anjou, le juste Saint-Louis.

En outre, Niccolini se demandait pourquoi Delavigne plaçait à côté de Charles d'Anjou un roi vénéré de l'Eglise, persécuteur des hérétiques, celui, enfin, qui après deux croisades, fit disparaître la fleur de ses guerriers ? Pourquoi ne lui avait-il pas plutôt comparé Pierre d'Aragon ?

Cependant, ces reproches suffirent à peine au Florentin. Il reprit enfin sa plume, bien supérieure à celle de Delavigne, et lança des éclairs de colère dans son *Jean de Procida*. Ce héros légendaire devait apparaître fier et magnanime comme Dante avec lequel il lui fallait avoir en commun les aspirations politiques et nationales. D'ailleurs il devait y avoir plus de richesse, en ce qui concernait le décor historique, dans la pièce de Niccolini. L'auteur de *Jean de Procida* allait se rapprocher un peu par là de Manzoni et de Schiller, sans posséder le haut idéalisme du premier où la sérénité qui se répand en accents chauds dans les œuvres du second.

Tout de même le drame italien devait nécessaire-

ment avoir bien des choses en commun avec les *Vêpres* de Delavigne. Le principe fondamental, bien entendu, serait le même : celui de la réaction contre la tristesse et les misères de l'époque, réaction provoquée par le besoin de vengeance, et personnifié en *Procida*.

Mais Delavigne ne connaissait rien de la haine atroce que Niccolini portait à la tyrannie ; les motifs qui poussent Jean de Procida à la vengeance devaient être plus terriblement imaginés. Le héros de Delavigne n'est qu'un simple baron de l'ancien régime, dévoué aux traditions de sa dynastie. Il a juré de venger la mort de Corradino, mais au moment suprême de l'épreuve, il reste indécis. Procida, au contraire, devait être bien plus : un gibelin qui aspire aux vastes et beaux horizons destinés à sa patrie.

L'apparition de *Procida* souleva la question suivante : Le *Jean de Procida* de 1830 était-il celui de 1817 ? Voici la réponse que la critique a donnée jusqu'à présent : Oui, l'œuvre est la même à l'exception du cinquième acte qui a été ajouté bien plus tard, car ce dernier ne se lie pas bien avec les quatre premiers ; il montre d'ailleurs des indices d'un art nouveau.

On peut accepter cette hypothèse avec quelques réserves. En poussant plus loin les recherches on arrive aux conclusions suivantes : premièrement, les indices du nouvel art se retrouvent un peu partout dans le drame ; deuxièmement, le cinquième acte a subi plus de changements ; troisièmement, ces re-

touches ont été faites sous l'influence de Manzoni et des grands romantiques étrangers.

Pour se défendre du reproche qu'on lui faisait à propos du caractère différent du cinquième acte, Niccolini écrivit dans la notice de l'édition Le Monnier, qu'il n'aurait pu préserver « l'unité d'intérêt » s'il avait exposé dans la pièce entière les événements de l'insurrection sicilienne. Il ajoute encore que pour prouver l'impossibilité d'un tel procédé il avait été obligé d'étudier longuement les doctrines classiques et romantiques. Cette réponse reste vague et ne tranche pas la question. Avouer des remaniements d'après un nouveau procédé n'aurait-ce pas été admettre qu'il s'était créé un nouvel idéal, et proposé de nouveaux modèles ? Nul doute que ce ne soit précisément ce qui était arrivé.

Se décidant après des années à publier *Jean de Procida* pour se venger de Delavigne et « sauver l'honneur de sa patrie », Niccolini s'aperçut que son drame achevé en 1817 ne serait pas une réponse suffisamment vindicative. En outre, cet ancien travail ne se conformait plus à ses idées et à son goût actuel. Notre poète, pendant ce temps, nous l'avons déjà vu, s'était nourri de Shakespeare, rempli des rêves fantastiques de Byron ; il avait étudié et admiré à l'excès Schiller et avait été transporté par la poésie vaporeuse d'Ossian et les vers harmonieux de Lamartine. Comment pouvait-il se contenter d'un drame écrit à une époque où il suivait Sophocle, Racine et Pope ?

D'ailleurs, l'apparition des *Vêpres Siciliennes*, de Casimir Delavigne, tout en le mettant en fureur, lui offrait un modèle dont il pouvait à la rigueur se servir. Certes, l'œuvre de Delavigne était purement classique, mais d'un mouvement qui faisait envie.

C'est ainsi que Niccolini se met à remanier un travail déjà suranné. Il était alors, dans la pleine vigueur de ses forces physiques et intellectuelles ; il jouissait déjà d'une grande renommée littéraire et était encore enivré du succès inouï de son *Foscarini*. Quel dommage qu'au lieu d'un remaniement ce n'ait pas été une composition de premier jet !

Une telle œuvre aurait été certainement une perle de la littérature, non seulement italienne, mais universelle. Un tel *Jean de Procida* n'aurait-il pas été le *Guillaume Tell* italien qui aurait survécu à jamais ?

Si Niccolini avait été un Schiller ou au moins un Alfieri, il aurait sans doute jeté au feu ce premier *Procida* et en aurait écrit un autre tout nouveau.

Malheureusement, il n'avait pas la facilité de composition, marque du génie ; il composait, au contraire, avec grand labeur et chérissait des travaux dont l'enfantement lui avait coûté tant de peines.

Nous n'aurons donc à faire qu'à un *Procida* retouché complètement, refondu par endroits et, il faut bien le dire, foncièrement embelli.

Comment Niccolini procède-t-il ? Tout d'abord il renforce le ton des couleurs de son ancienne œuvre. Ebloui du coloris chaud de Byron et de Shelley et du pittoresque des romantiques allemands, notre

poète vient y tremper son pinceau et donne au fond inanimé de sa pièce une teinte puissante.

De là vient que le décor change. De la tombe maternelle où tout est gris et sombre, on est transporté sur la place de l'Eglise du « Saint-Esprit », au milieu des orangers et des myrtes, en face des collines souriantes de toute la fraîcheur et de tout l'éclat du printemps. Dans le lointain, on voit le château de Procida sombre et menaçant. Quel poignant contraste que celui de toutes ces riches teintes printanières et du beau ciel souriant :

Sulla terra del vile dolor !

Et ailleurs, après avoir évoqué l'image de l'Etna qui jette des flammes vers le ciel, voici un chœur de jeunes filles qui chantent :

Delle viole adorno
Il nero crin sarà
Che spunteranno il giorno
Di sangue e libertà (1) (2).

La même chaleur de coloris se trouve un peu partout dans la pièce. En voici un exemple pris à la deuxième scène du premier acte.

Auprès de son bien-aimé, Imelda voit les ombres grises s'enfuir de la tombe maternelle... et le ciel se

(1) Notre chevelure noire sera ornée des violettes qui s'épanouiront un jour de sang et de liberté.

(2) Ces vers ont été imités par Carducci dans son poème *Nostri santi e nostri morti* :

Dai monte al mar la bianca turba, erella
Qu'en le tombe, guarda, attende e stà ;
Riposeranno il dì della vendetta,
De la Giustizia e de la libertà,

remplir de joie. Mais, restée seule à ses tristes pensées, voici ée qu'elle voit :

Vermiglio il raggio della nuova aurora
Su quel sepolcro ama posarsi, e sembra
L'armi fraterne colorar del sangue
Chè un dì le tinse. È a me dolor la luce
Gioia dell'universo... (1).

Il y a, certes, du Manzoni, dans les vers cités, mais il y a du Chateaubriand aussi.

Ce « rayon vermeil de la nouvelle aurore » nous rappelle « les larmes de l'aurore devenues de la rosée... » (*Les Martyrs*.)

Niccolini s'est avisé d'un autre procédé qui peut renforcer le ton de l'action, le chœur, mais il ne s'en est servi qu'au cinquième acte. Schiller sans doute lui en avait donné l'idée. A cette époque notre poète pouvait se servir de la belle traduction italienne des œuvres de Schiller faite par Andrea Maffei. En retouchant et en refaisant en partie *Jean de Procida*, Niccolini gardait sans doute dans son esprit la lecture toute fraîche de *Guillaume Tell* et de *La Fiancée de Messine*. Peut-être les avait-il directement devant les yeux. En tous cas il a dû recourir à *La Fiancée de Messine* d'une façon toute spéciale après s'être décidé à ajouter au cinquième acte un élément complètement neuf, celui du chœur. Avec quel empressement le poète saisissait la belle idée

(1) Le rayon vermeil de la nouvelle aurore aime à se poser sur ce sépulcre, et semble colorer l'armure fraternelle du sang qui jadis l'a souillée. Elle est douloureuse pour moi, cette lumière, joie de l'univers...

d'unir ainsi l'ancien au nouveau ! « Le chœur », disait Schiller, « oblige le poète à relever dans une juste proportion tout le style du poème et à renforcer ainsi la puissance sensible de l'expression. »

Ce principe, Niccolini le suivit de son mieux. Il parvint, en effet, à ce rehaussement du ton qui remplit l'oreille, étend l'esprit et élargit l'âme. C'est ainsi que Niccolini put écrire quelques-unes de ses plus belles pages. Mais ces splendides beautés font contraste avec ce qui précède. C'est la raison pour laquelle on est porté à voir une certaine solution de rait convenu infiniment mieux au caractère de la continuité qui met le cinquième acte tout à fait à part.

Cette rupture entre les deux parties mal balancées de la tragédie est encore l'effet d'une autre cause : Niccolini ajoute au cinquième acte un nouveau personnage auquel il aurait sans doute donné un rôle important dans le drame entier, s'il avait pu supporter la pensée de voir s'écrouler l'édifice construit tant d'années auparavant. Ce personnage, quoique introduit avec timidité et d'une main peu sûre, est pourtant là bien vivant. On a presque peur de s'y tromper, tant on est joyeusement surpris de voir notre Niccolini mettre à la scène *tout un peuple* ! Ce n'est pas la première fois qu'il s'y hasarde. Déjà, dans Antonio Foscarini on sentait la présence du peuple qui s'indignait ; on entendait les cris tumultueux de la foule en fureur. Dans *Jean de Procida*, le poète fait plusieurs pas en avant : le peu-

ple est le fond nécessaire du dernier acte entier. Au début il reste sinistre et silencieux, présageant un orage terrible. Les conjurés sont l'âme, mais le peuple leur fournira la force brutale. Bientôt il s'agite : il se soulève et comme une mer houleuse tend le poing à ses victimes en criant :

Aux armes ! aux armes !

On dirait la foule dans *Jules César*, qui appelle la mort sur le tyran ; ou encore, le peuple dans *Coriolan* qui hurle et se débat en écoutant le discours du tribun. Il est évident qu'ici l'admirateur de Shakespeare se trahit.

En vérité, le peuple suisse de *Guillaume Tell* au tragédie niccolinienne, car *Jean de Procida*, de même que le drame de Schiller, est le résumé vivant de toutes les antipathies nationales contre la domination étrangère. C'est précisément le peuple qui est le vrai héros du drame allemand : il se meut, il s'agite du commencement de la pièce jusqu'à la fin ; il en remplit le cadre entier.

A cette tâche difficile, Niccolini ne voulut point se hasarder. Il ne mit son peuple que dans le lointain. On ne le voit qu'au cinquième acte et on n'entend son cri désespéré qu'à la chute du rideau. Cependant, pour conserver l'unité de l'ensemble, le Florentin, à l'instar de Schiller, ajoute des conspirateurs. Ceux-ci sont les représentants du peuple opprimé et on les voit paraître au quatrième acte. Niccolini ne va pas au-delà : il laisse les actes pré-

cédents sans aucune préparation qui justifie l'entrée de son nouveau personnage.

Cette omission ne réduisit la belle innovation imitée de Schiller qu'à sa valeur intrinsèque. Voilà pourquoi Niccolini s'empressa de supprimer ce dernier acte après les premières représentations de *Procida*, en 1830, et d'en composer un autre où l'action est restreinte aux principaux personnages. Devant le public le poète se justifia autrement : « Les excellents acteurs Pelzet et Domeniconi », disait-il, « n'ont pas cessé de m'avertir combien est difficile et sujette à tomber dans le ridicule la préparation au théâtre, d'une révolution ».

Néanmoins, dans l'édition de ses œuvres, cette seconde composition du cinquième acte paraît comme variante. Elle est faite d'ailleurs à la manière niccolinienne de 1817. Ne serait-elle pas la fin logique de *Procida* que le poète considérait comme « achevé » à cette époque-là ?

Qu'il est curieux de voir le poète Niccolini aux prises avec les deux personnages qui se débattent sans cesse en lui ! Ainsi, tout en disant qu'il s'abs tient de prendre parti en ce qui concerne les questions littéraires de son temps, son cœur reste animé des espérances et des vœux du siècle, et de son âme s'échappe une inspiration qui pourrait se suffire à elle-même. De cette double personnalité l'une nous intéresse davantage : c'est précisément celle qui ne s'effraye point des « excès littéraires ».

C'est le Niccolini qui s'inspire des grands romanti-

ques étrangers et en réflète toutes les idées et les belles aspirations. Comme eux il est prophète et chanfre mélancolique ; comme eux il a une foi inébranlable dans le progrès de l'esprit humain, et est capable de souffrir de solitude morale au milieu de la société. C'est l'admirateur de Byron et de Châteaubriand qui s'abandonne aux sentiments les plus intimes et les plus vivants du cœur. C'est lui encore qui met à peu près deux ans à faire passer dans son *Procida* le souffle d'une poésie d'au-delà les Alpes.

C'est ainsi que l'inspirateur des conjurés, Procida lui-même, qui ne respire que haine et vengeance contre le pouvoir étranger, s'abandonne parfois à une douce mélancolie et aux rêves délicieux d'une humanité idéale. « Un temps viendra », se dit-il, « où ce monde sera la patrie commune de toutes les nations. Les guerres, les victoires injustes cesseront à jamais. Et comme le soleil surmonte les grandes ténèbres et met fin à chaque cruelle nuit, ainsi pour les hommes qui se battent et se haïssent viendra un jour où ils se reconnaîtront comme des frères et s'embrasseront en pleurant ».

Et Tancredi, cet autre marquis de Posa, dira :

Una è la patria...
Inanzi a Dio non havvi Italo o Franco
Ma l'uomo, e tutta la dolcezza io sento
Di quella legge che ci vuol fratelli (1).

Parfois Niccolini s'élève au pathétique de Shakes-

(1) Il n'y a qu'une patrie... Devant Dieu, il n'y a pas d'Italien ou de Français, il n'y a que des hommes ; je ressens toute la douceur de celle loi qui veut que nous soyons des frères.

peare ou bien certains de ses vers vaporeux rappellent Ossian.

Telle la scène terrible du carnage où Palmiero, un des conjurés, perd sa femme et son fils. Au milieu de la nuit, il les voit dans une rivière sanglante, un soldat leur offrant du sang à boire. « Comment je suis resté vivant », dit-il, « je ne sais, mais je me sentis ranimé par le mugissement des flots et je me glissai sur ce lit d'horreur. Le Français s'étant éloigné de la cité déserte... » :

m'era una vasta
Solitudine intorno : dall' aperte
Nubi splendea della pietosa luna
Il mesto raggio, e riconobbi il figlio
Colla trafitta moglie, ed io non piansi,
Ma mi prostrai sopra gli uccisi, e tremule
Nell'ira del dolore alzando al cielo
Le sanguinose mani, allor promisi
Con giuramento atroce...
La vendetta (1).

De même que dans *Antonio Foscari*, l'harmonie et la douceur lyrique de l'entretien des amants nous réjouissaient le cœur, ainsi dans l'atmosphère de haine de *Procida* il circule par moments un souffle plus doux ; à la poésie de la plainte et de l'amertume succède alors celle de la douce mélancolie.

(1) Une vaste solitude m'entourait : entre les nuages déchirait, brillait le triste rayon de la lune pitoyable ; et je reconnus mon fils à côté de ma femme transpercée ; et moi je ne pleurai pas, mais je me prosternai sur leurs cadavres et, tremblant, fou de douleur, je levai vers les cieux mes mains sanglantes et je jurai, avec un atroce serment, d'en tirer vengeance.

Imelda se justifie ainsi devant son père qui l'accuse d'aimer le fils de l'ennemi :

Io non sapea
Misera ! che d'un cor tenero e mesto
Dolce necessità fu sempre amore (1).

La fin de cette tragédie est atroce. Le seul sentiment, l'unique passion qui s'y révèle est la haine d'un peuple entier pour l'étranger. On en est constamment oppressé. C'est que Niccolini introduit dans sa tragédie l'homme fatal, victime d'une malédiction. On dirait un *René* venu au monde pour le malheur de ceux qui l'approchent, soulevant sur son passage les orages du cœur et finissant dans une terrible catastrophe.

Cette force mystérieuse, à en croire le poète italien, s'attaque à tous : aux malheureux et aux méchants, aux opprimés aussi bien qu'aux oppresseurs. S'appuyant sur l'autorité de Schiller, Niccolini avait pourtant reconnu que la soumission à la destinée avilit les hommes. Malgré cela, les personnages des tragédies de Niccolini sont poursuivis par cette loi secrète contre laquelle tout effort de la volonté, toute résistance de la vertu doivent succomber. Tout s'écroule et tombe en poussière. Aucune douleur n'a son réconfort, aucune espérance sa récompense. Cette conception pessimiste de l'auteur qui le jetait dans d'excessives souffrances morales provenait de ses idées politiques. Ainsi s'expliquent

(1) Moi, misérable, je ne savais pas que d'un cœur tendre et triste l'amour fut toujours la douce nécessité.

les tableaux poignants qu'il fait souvent des hommes et de l'Italie. Ce courant sombre et désespéré de sa poésie se répand partout, attriste tout. Dans *Procida* ce courant est plus sinistre et menaçant que jamais ; il ne s'atténue qu'au moment où sur le ciel sombre de la Sicile s'allume l'arc-en-ciel de la liberté.

Dès l'apparition de *Jean de Procida*, en 1830, on se mit à la comparer à l'œuvre de Casimir Delavigne sur le même sujet. Nous avons déjà vu que Niccolini avait travaillé simultanément et achevé sa première rédaction avant le poète français. Cependant, il faudra considérer en plus le fait que l'Italien avait sous les yeux la tragédie de Delavigne lors de la seconde rédaction de son œuvre. Il avait eu les *Vêpres Siciliennes* sur le cœur pendant des années, espérant un jour se venger du Français avec une colère digne de Dante.

Comment le grand patriote Niccolini prit-il sa vengeance ? Une chose est certaine : à force d'avoir médité sa revanche, Niccolini subit parfois l'influence du poète français.

Le drame de Delavigne construit d'après les règles strictes de l'art classique, contraste avec l'œuvre de Niccolini où les licences d'un art nouveau sont mal déguisées. Devant écrire pour les Français, Delavigne naturellement met en jeu l'esprit chevaleresque, la valeur et la générosité de sa nation, représentés par le jeune Montfort, gouverneur de Sicile. Niccolini, en revanche, ne fait ressortir que la malhonnêteté et la cruauté du Français Eribert. Bien

plus, Delavigne présente son héros Montfort comme victime de la générosité qu'il personnifie. Par conséquent, on ne peut s'empêcher de le plaindre. Voici précisément ce qui soulevait l'indignation de Niccolini : c'était cette manière de présenter le tyran sous un aspect de bienfaiteur magnanime. Dans sa tragédie, au contraire, l'usurpateur étranger est peint sous les plus sombres couleurs.

È lungo, e vile, e grave
Il giogo... (1).

Dès le commencement de la pièce on s'aperçoit de cette haine du peuple italien pour l'oppresseur étranger et l'on respire jusqu'à la fin une atmosphère de vengeance et de sang.

Au moment où les deux poètes écrivaient leurs tragédies, Jean de Procida était reconnu comme le héros des *Vêpres Siciliennes*. Les nouvelles recherches historiques ont fait écrouler, depuis, tout cet édifice. Se croyant bien renseigné, Niccolini essaya de montrer que son confrère Delavigne avait faussé l'histoire. Mais en créant un Montfort, personnage qui ne se conformait point aux faits historiques, Delavigne y avait gagné au point de vue artistique. Montfort, dans son drame, fait le pendant nécessaire avec Procida. Le contraste n'est peut-être pas assez frappant ; néanmoins, nous entrevoyons au moins le motif de la réaction sicilienne.

Quant au drame de Niccolini, il lui manque ce choc des deux principes. En effet, un seul sentiment

(1) Le joug est long, vil et pesant.

remplit la pièce entière : la haine du peuple pour ses tyrans.

En retouchant son drame, après 1828, Niccolini aurait dû s'apercevoir de ces défauts. Le drame français les lui faisait voir davantage. Il essaya sans doute de renforcer le caractère de Tancredè, et de rendre ainsi le rival de Procida plus justifiable. Il est très possible que Niccolini ait ajouté par conséquent, d'autres traits à Tancredè et que d'un simple amant il ait fait de lui un autre marquis de Posa. Il semble que le poète portait à ce personnage de Schiller un véritable culte, car il le reproduit à plusieurs reprises.

Niccolini fait donc de Tancredè un anachronisme. Ce fils du français Eribert, personnage du ^{xiii}^e siècle, croit à une humanité émancipée, vivant à une époque où il n'y aura plus ni guerres ni différences de nationalités, où nous tous serons unis par la douce loi de la fraternité.

Lorsque Tancredè se trouve face à face avec Procida, père de son épouse en même temps que chef farouche des conjurés, il lui expose ses propres idées, bien en avance sur celles de son temps : « Il n'y a point de gloire dans les carnages », dit ce précurseur. « Les vertus sont misérables, vains les crimes. Qu'elle est grande, ton entreprise ! Tu ne vas donner qu'un autre tyran à la patrie ! »

Mais cette admirable attitude n'est malheureusement pas assez motivée. Le contraste manque de couleur et la personnalité du philosophe du ^{xviii}^e siècle pâlit tout à coup devant les yeux du spec-

tateur. En réalité, Tancrède n'est pour nous que l'amant et l'époux d'Imelda.

Chez Delavigne, au contraire, la rivalité entre Lorédan et Montfort, provient du même objet de leurs amours, et par conséquent, est soutenu d'un bout à l'autre. En plaçant le pivot de son action ailleurs, le poète français avait évité une autre erreur de Niccolini — celle de ne pas montrer un seul moment la domination de Charles d'Anjou en Sicile. C'est pourquoi on se demande quelle est vraiment la cause de toutes ces querelles, la raison des malédictions de Procida et des conjurés, et l'on ne s'émeut pas au moment de la catastrophe, car on n'y était pas suffisamment préparé.

Pour racheter ces défauts, Niccolini dépasse de beaucoup le poète français par la beauté de sa poésie inspirée, qui touche par endroits au sublime. C'est encore une façon de se venger de lui : son lyrisme est sombre et vigoureux, triste et comme sur le point d'éclater en une colère digne de Dante.

Ira di cittadino, amor di padre
E lunghi voti dell' Italia oppressa
Procida ha seco, e gli s'infiama il petto
Alla memoria d'un antica offesa (1).

Ces vers sont précédés par :

O figlio !
Or che l'Europa a vendicarti io corsi
E che dell' odio mio l'Europa è piena... (2).

(1) La colère du citoyen, l'amour du père et les vœux que forme depuis des années l'Italie opprimée, voilà ce que Procida porte sur son cœur ; au souvenir d'une ancienne offense, son âme est prête à s'enflammer.

(2) O, mon fils, puisque j'ai parcouru l'Europe pour te venger, et que de ma haine l'Europe est pleine...

Quoiqu'on puisse dire de la catastrophe de *Jean de Procida* insuffisamment motivée, on n'en admire pas moins cette fin foncièrement dramatique où s'échappe du peuple affolé ce cri féroce, avide du sang de l'ennemi :

Mora il Francese !

Ce cri de vengeance suprême n'aurait-il pas été conçu en réponse aux dernières paroles du *Procida* de Delavigne qui, avec une sérénité et un calme remarquables, dit :

O mon pays !

Je t'ai rendu l'honneur, mais j'ai perdu mon fils.

Puis se tournant vers les conjurés :

Soyez prêts à combattre au retour de l'aurore.

Serait-ce hasard ou réminiscence des *Vêpres Siciliennes* ? On ne saurait au juste le dire, mais le fait est que l'on retrouve dans la seconde rédaction de *Jean de Procida* certains passages qui rappellent fortement Casimir Delavigne.

On lit chez Niccolini :

Sai che, in Bisanzio

Cesare io seossi addormentato in trono

E liberal mi fu de' suoi tesori (1).

Chez Delavigne :

Nous avons pu ensemble affronter les hasards,

Suivre d'un pas égal les mêmes étendards !

Bientôt Paléologue enfermé dans Byzance

Verra sous nos efforts expirer sa puissance.

De même chez Niccolini :

Coll' armi sue l'Aragonese ingombra

D'Africa i lidi (2).

(1) Tu sais qu'à Byzance, j'ai renversé le César endormi sur son trône et il m'a généreusement ouvert ses trésors.

(2) De ses armées l'Aragonais remplit encore les rives de l'Afrique.

Chez Delavigne :

Déjà de l'Aragon la flotte est préparée
Le pontife est armé de la foudre sacrée.

Le carnage des Vêpres est raconté chez Delavigne dans une belle tirade où à la cruauté des Siciliens s'opposent la valeur et la bonté des Français. Montfort, avant de mourir, s'écrie :

O ma patrie ! ô France !
Fais que ces étrangers admirent ta vengeance !
Ne les imite pas, il est plus glorieux
De tomber comme nous, que de vaincre comme eux.

Niccolini, en revanche, donne l'émouvante description d'un carnage de Siciliens où la cruauté du tyran étranger fait dresser les cheveux d'épouvante. Le malicieux Italien savourait sa vengeance. Les épithètes dont Delavigne s'était servi pour avilir l'opprimé, le poète italien les retourne contre l'opresseur.

En somme, tous ces indices appuient notre thèse que le *Jean de Procida* de 1817 n'est pas entièrement celui de 1830. Ce dernier est une synthèse des influences de son époque. Ainsi s'expliqueront plus logiquement les situations analogues que Zardo (1) veut trouver entre le *Guillaume Tell* de Schiller et le *Jean de Procida*, et Baldini (2) entre la *Fiancée de Messine* et la tragédie niccolinienne. Il est vrai que l'amour incestueux de Tancrède et d'Imelda rappelle celui de Béatrice et de César dans la *Fiancée* de Schiller. Mais on pourrait en dire presque autant

(1) Dans son ouvrage, *Niccolini et Schiller*.

(2) Dans « Il teatro di G.-B. Niccolini ».

de Palmire et Séide, dans le *Mahomet* de Voltaire.

Ajoutons à cette liste *Anabella* de John Ford et *King and no King* de Beaumont et Fletcher, où le poète aurait pu trouver dans le détail l'exposé d'un tel amour.

Mais nous avons, sans cela, assez critiqué le pauvre Niccolini. Rendons à notre poète ce qui lui est dû et disons que cette partie de son œuvre est originale. N'oublions jamais que l'inspiration patriotique l'anime dans de si belles envolées lyriques que David Bertolotti, après avoir lu *Jean de Procida*, écrivit à son auteur qu'il « se sentait vingt fois plus Italien ».

Deux drames historiques écrits sous l'influence de Shakespeare

Après la soirée du 7 octobre 1847, lorsqu'au théâtre du « Cocomero » (1) fut donnée la première représentation de *Ludovic Sforza*, la « Revue de Florence » en fit de grands éloges. On qualifia cette tragédie de « merveilleuse », on y vit des scènes « éminemment dramatiques et terribles ».

Treize ans auparavant, lors de la publication de la pièce, Viale écrivit à son ami, le grand Niccolini : « L'Italie a très peu d'œuvres plus libres, plus ardentes et plus patriotiques que cette tragédie ».

La critique contemporaine avait raison, *Ludovic Sforza* est une belle œuvre. Niccolini y a mis toute l'énergie de son âme et les belles aspirations de sa vie.

(1) Aujourd'hui le théâtre Niccolini.

Mais il fallut attendre longtemps après la publication de ce drame historique pour pouvoir le donner à la scène. Depuis quelque temps en effet on avait aboli en Toscane les garanties des auteurs. C'est pour quoi *Jean de Procida* passait furtivement sous un faux nom et sous une date fausse. Pour la même raison et pour des raisons historiques bien plus fortes, *Le More* devait être interdit. Cette pièce, en effet, condamnait les Italiens prêts à accueillir les Français dans leur pays, et mettait en scène l'arrivée en Italie de l'usurpateur Maximilien d'Autriche.

Niccolini avait essayé toutes sortes de moyens pour faire représenter son *Ludovic Sforza*. Mais le gouvernement s'y opposa. L'inspecteur de police écrivit en ces termes à son chef : « Il circule une tragédie de Monsieur Niccolini sous le titre de : « Ludovic, le More ». On considère ce drame comme une allégorie personnifiant dans Sforza S. M. le roi de Turin (*sic*) et faisant allusion, dans différentes scènes, aux temps modernes. »

Il n'est donc pas étonnant qu'un tel état de choses mît le pauvre poète au comble du désespoir. « On me dit : « Écrivez ! » ; gémit-il, « mais sur quoi écrire ? Parler de nous-mêmes, on ne le peut ; à Venise, on a failli me jeter à la mer à cause de mon *Foscarini* ; les Français voulaient me bâtonner parce que j'avais écrit *Jean de Procida* ; à Naples on me défend de dire que les Italiens sont des lâches. Il ne me reste donc à écrire que des tragédies où il n'y ait point l'ombre de politique, mais... » Il est facile

de terminer sa pensée « mais, comment renoncerais-je à ce que je tiens le plus cher au monde ? »

Pour *Ludovic Sforza* les faits historiques si nécessaires au génie peu créateur du poète florentin étaient fort insuffisants. Il lui fallut donc donner libre essor à sa fantaisie et inventer des situations, bien plus, presque une intrigue. Chose curieuse, Niccolini y réussit. Mais il dut recourir d'une façon toute spéciale à son grand maître, Shakespeare. Construisit-il donc son drame selon la formule shakespearienne ? Nullement. Niccolini tenait toujours à ses chères unités classiques ; d'ailleurs il ne se serait jamais hasardé à mettre à la scène bataille après bataille, et une action si mouvementée qu'elle donne le vertige au spectateur. Les licences que le classique *Niccolini* se permet bon gré mal gré, et bien souvent à son insu, sont toujours emprisonnées dans un cadre étroit.

Ce que Niccolini puisa chez le grand poète anglais, ce fut la richesse de ses idées et sa profonde connaissance de la nature humaine. N'est-ce pas une source inépuisable que ce génie universel ? En effet, les personnages de son œuvre colossale sont innombrables ; ils sont, en plus, toujours différents, les épisodes se compliquent et se dénouent d'une façon qu'on n'a jamais pu égaler. Toutes ces merveilles de Shakespeare, le poète italien les avait admirées. Il avait déjà emporté à plusieurs reprises quelques trésors tirés de cette mine de richesses infinies. Mais combien plus profondément ne fallait-il pas s'y

plonger lorsqu'il s'agissait de dramatiser certains faits historiques auxquels manquait tout développement de détail. Du reste, la matière qu'offrait l'histoire se conformait à merveille au genre de drame historique créé par Shakespeare. Ludovic Sforza — voilà un tyran avide de gloire et de puissance qui, pour arriver à son but, va jusqu'à livrer son pays aux étrangers. Pourvu que lui, Sforza, puisse régner, qu'importe que l'Italie soit soumise à une longue et douloureuse servitude ? Ce Sforza auquel on prête la couleur d'un Othello, a l'âme d'un Richard III. On l'a fort à propos surnommé « le « More ». Et ce nom est resté le symbole du traître à la patrie.

D'après l'histoire, Ludovic Sforza finit par empoisonner son neveu Galeazzo qu'il avait gardé longtemps prisonnier dans son château de Pavie. Le More convoitait non seulement la puissance, mais aussi la femme du jeune Galeazzo, la séduisante Isabelle. Celle-ci était la fille d'Alphonse d'Aragon, roi de Naples. Elle avait la réputation d'être une femme d'une grande intelligence et d'une haute noblesse de caractère. A côté d'elle paraît l'orgueilleuse Béatrice d'Este, femme du More. Des rumeurs au sujet de la maladie et de l'emprisonnement de Galeazzo arrivèrent jusqu'à Charles VIII qui se hâta de venir à Pavie. Il y trouva, en effet, un triste état de choses.

Le jeune prisonnier, gravement malade, sa femme désespérée, suppliant le roi de leur accorder sa protection, tout le tragique de cette scène de famille

toucha profondément Charles VIII. Il leur promit donc de les sauver, mais à peine eut-il quitté Pavie que lui parvinrent les nouvelles de la mort de Galeazzo. En même temps le More s'était vendu à Maximilien, en le mariant avec Blanche-Marie, sœur de Galeazzo, et avait obtenu le duché de Milan.

Voilà tout ce que Niccolini trouvait dans les documents historiques et les intéressants récits de l'historien Guichardin. D'ailleurs, le poète estimait que ces événements étant bien connus en Italie, on pouvait facilement se passer d'un « argument » du drame.

Mais quelles possibilités offrait cette histoire ! Le vilain More rappelait d'une façon frappante Richard III, la jalouse Béatrice d'Este, avide de gloire, elle aussi, pouvait bien être une autre lady Macbeth. Il ne manquait qu'un complice, un Buckingham, peut-être. Et Niccolini créa Calco, le vil serviteur du More.

En outre, le poète introduisait une autre personnage non historique, un exilé, Corrado Bisignano, qui sert à compliquer l'action. Il est le pendant nécessaire de Calco. Niccolini imagine que Bisignano a été autrefois amoureux d'Isabelle. Aussi, après avoir entendu parler de ses malheurs, vient-il à son secours. Ce qu'il se propose de faire, c'est de lui procurer une entrevue avec Charles VIII. Il entraîne donc Isabelle dans un passage souterrain afin d'arriver directement et en secret auprès du roi. Mais ce projet offre au More une admirable occasion de met-

tre en jeu ses artifices. Ludovic est renseigné par lui sur tous les détails de cette évasion. La porte du passage souterrain est fermée. La sortie d'Isabelle et de Bisignano, rendue impossible ; ils se trouvent compromis et accusés d'adultère. Ainsi triomphent non seulement les fraudes du More, mais aussi la vengeance de sa perfide femme.

Cependant, Isabelle réussit à prouver son innocence. Galeazzo pourra donc mourir en paix, sûr de l'amour de sa femme chérie.

Voilà le développement tout nouveau que Niccolini introduisit dans Ludovic Sforza. Voyons maintenant où l'on découvre l'influence de Shakespeare.

Tout d'abord le caractère principal, le More lui-même, comme nous l'avons déjà vu, est une sorte de Richard III, auquel s'ajoutent certains traits de Macbeth.

Le vilain duc de Gloucester subordonne tout à l'ambition unique de sa vie, celle de devenir roi. Pour y arriver il suit la maxime de Macbeth :

Thou must do, if thou have it ;
And that which rather thou dost fear to do
Thou wishest should be undone.

Tel est le principe qui guide aussi les actions du More. Plutôt que de renoncer à la grande ambition de sa vie, il est prêt à tout enlever à l'Italie, même l'espérance. Avant de pouvoir proclamer d'une voix de tonnerre : « Je règne ! », Ludovic Sforza se fait le meurtrier non seulement de généraux et de princes héritiers, comme Macbeth et Richard III l'avaient

fait pour s'emparer du pouvoir ; bien plus, il se fait le meurtrier de son pays entier.

Lorsque le Titus de Voltaire (1) s'engagea dans un complot contre sa patrie, ce fut à cause de l'amour désespéré qu'il portait à Tullie, la fille du tyran. Le More, au contraire, vend son pays pour se rendre grand et puissant.

Se coll' arme di Francia io qui volessi
Perpetuarmi nella mia grandezza... (2).

(Acte II. Scène I).

A pareille grandeur aspirait Macbeth.

I have no spur
To prick the sides or my intent, but only
Vaulting ambition.

(*Macbeth*. Acte I. Scène III).

Et le vilain Richard III de s'écrier !

Shine out, fair sun, till I have bought a glass
That I may see my shadow as I pass.

(*Richard III*. Acte I. Scène II).

Or, une force mystérieuse semble pousser Ludovic Sforza à commettre un crime après l'autre. Parfois, à l'entendre parler, il se jette comme un lion sur sa proie. Il devient cruel et féroce, énigme même pour sa femme, sa complice.

« Pourquoi ne me révèles-tu pas tes projets ? » lui demande Béatrice. « Veux-tu que tout le monde tremble en ta présence ? »

Scoprìmi i tuoi disegni, o dimmi é forza
Che, così dubbio a tutti, esser tu vuoi
Anche a tutti tremendo.

(1) Voir sa tragédie *Brutus*.

(2) Si je voulais perpétuer ma grandeur avec les armes de la France.

À son confident, ce Gloucester italien révèle le motif secret de sa vie :

Io non potea
Rimaner sulla riva, o in agil legno
Radere il lido : sovra mar che fremie
Deve la nave della mia fortuna
Sollevarsi, o perire (1).

Cependant, il lui vient des moments de doute. Alors, comme Macbeth, il chancelle et frissonne devant un avenir de scélérat. Ce qu'il voit devant lui, ce ne sont que des « traces incertaines sur la terre qui frémit » :

E tal mi spinge una forza a cader
Che rupe io sembro sull abisso sospesa ? (2).

C'est donc la fatalité qui le poursuit. Devant cette force aveugle qui le pousse au crime, il n'est pas maître de lui. Ainsi s'effrayait Macbeth devant l'implacable destinée à laquelle il devait obéir.

Thou sure and firm set earth
Hear not my steps, which way they walk, for fear.
Thy very stones prate of my whereabouts
And take the present horror from the time.

(*Macbeth*, Acte II. Scène I).

Le More a, de plus, l'ambition diabolique de Macbeth et toute la perfidie hypocrite du grand traître shakespearien qui disait :

Conscience is but a word that cowards use
Devised at first to keep the strong in awe ;
Our strong arms be our conscience, swords our law.

(1) Je ne puis rester au bord de la rive tranquille ; la fortune de ma vie doit être soulevée ou anéantie par la haute mer qui frémit.

(2) Et une telle force me pousse à tomber, que je ressemble à un rocher suspendu sur l'abîme.

Lé perfide Sforza est porté aux mêmes croyances. Pour lui, la cruelle nécessité est fille de la force. De même que Richard III, il dompte comme il veut la force d'autrui ; il façonne à sa guise l'intrigue de Bisignano ; à l'appui instable de Charles VIII il oppose le soutien plus fort de Maximilien ; il veillera à ce que le maladif Galeazzo reçoive un coup mortel par suite de toutes les émotions qu'il a lui-même suscitées. Il se servira de la foule ; de la grande affection conjugale qu'Isabelle et Galeazzo ont l'un pour l'autre ; il fera enlever leur fils, légitime héritier du titre ducal, et enfin il s'écriera triomphant :

Eccomi giunto
Al sommo de' miei voti. In questo foglio
Ho nelle man lo scettro, è alfin certezza
La faticosa speme in cui potea
Soprendermi la morte (1).

Ludovic se fie à Calco, admirateur aveugle de la force incarnée en la personne du More. Cet ami servile se jette à genoux devant le More et le supplie de régner et de sauver « la misera patria ». Seul Calco, (tel les serviteurs de Richard III, Buckingham, par exemple) comprend les pensées secrètes de son maître. « Je le comprends », dit-il, « quand il me parle de vertu, c'est qu'il veut me demander un crime » :

Io lo compresi :
Se parla di virtù, chiede un delitto.

(1) Me voici arrivé au comble de mes vœux. Avec cette feuille je tiens entre mes mains le sceptre ; enfin, les espérances pénibles, où la mort aurait pu me surprendre, sont devenues une certitude.

Le More, cependant, trouve aussi un complice ardent dans sa femme. L'orgueilleuse Béatrice est une autre lady Macbeth qui, jalouse de la délicate Isabelle, encourage son mari à exterminer la famille qu'elle hait. C'est qu'elle aspire à la puissance et à la gloire, elle aussi. En effet, c'est à Béatrice que le More donne la délicate mission d'aller en toute hâte auprès de son neveu (Galeazzo) lui verser dans le cœur le poison de la jalousie.

Elle est toute flamme et colère, cette furieuse Béatrice. La seule vue de sa rivale la fait trembler de haine. Elle s'inquiète des projets de son mari ; elle veut qu'ils soient efficaces et que tout se précipite vers une fin sans merci.

Elle est donc, pour ainsi dire, l'aiguillon qui incite le More au crime. Or, c'est précisément ce que faisait lady Macbeth lorsque son mari semblait perdre courage.

But screw your courage to the sticking place
And we'll not fail !

(*Macbeth*. Acte I. Scène VII).

C'est ainsi que Béatrice fortifie dans le crime son perfide mari. Puisque l'altière Béatrice est avec lui, le More peut tout entreprendre :

La vita al mio nipote oggi si tolga
La mia consorte, Beatrice altera,
Sarà meco alle frodi, e già la veggo
Gioir nell'onta della sua nemica (1).

(1) Qu'on ôte la vie à mon neveu ; mon épouse, l'altière Béatrice, partagera la trahison avec moi ; et déjà je la vois jouir de l'affront de son ennemie.

En outre, on surprend chez le More une certaine hypocrisie subtile qui rappelle les artifices dont se servait Richard III. C'est ainsi qu'il assure Charles VIII que tous ses efforts visent à une seule fin — celle de faire régner le fils de son neveu. Il lui parle d'une manière si persuasive qu'il finit par le convaincre.

De même, le duc de Gloucester refusait le diadème royal que l'on lui offrait en disant :

Would you enforce on me a world of care ?

Il y a, du reste, d'autres développements accessoires, dans *Ludovic Sforza*, qui offrent des analogies frappantes avec *Richard III*. Telles sont les premières scènes de l'acte premier où Isabelle révèle à Agnès, sa confidente, le secret qui lui pèse sur le cœur : son père avait été en proie à des remords terribles à cause des crimes qu'il avait commis. « Il craignait le soleil, témoin de ses crimes, et la nuit lui mettait devant les yeux les ombres des barons tués. Il les reconnaissait tous et tandis que, dans son horreur il les appelait par leurs noms et souriait en face de ces visiteurs immobiles, ses prunelles se tournaient vers eux avec terreur. Ce rêve ou ce délire une fois passé, il se montrait au palais royal, s'imaginait que le peuple se révoltait et lui préparait un supplice cruel au cri de : « Meurs, tyran, meurs ! ».

Voici la belle tirade dans l'original :

Oppresso
Il padre mio dalle paure eterne,
Che son tiranne della mente imbellè,

Scompagnarsi potria dai suoi rimorsi
Come dall' ombra del suo corpo : ei teme
Il sole, testimon de' suoi delitti,
E la notte, che reca al suo cospetto
Fernando e l'ombre dei baroni uccisi.
Li riconosce tutti ; e mentre a nome
Nel suo terror li chiama, arride, immote
Quasi gli sien presenti, in lor converte
Orribilmente le pupille, e scosso
Quel sogno o quel delirio, egli s'affaccia
Al palazzo regal, crede la plebe
Concitata a tumulto apparecchiargli
Un supplizio crudele e che gli gridi :
Muori, tiranno, muori !

Il lui semblait aussi que l'onde où il se mirait devenait sanglante et troublée, il levait alors son regard vers le ciel et le voyait se couvrir de nuages ; dans la nuée il apercevait l'éclair de la main de Dieu. « Mon malheureux père », dit Isabelle, « effrayait les hommes, l'univers, et s'effrayait lui-même ».

Ce tableau effrayant du père d'Isabelle en proie aux remords, rappelle Richard III qui voit en songe défiler devant lui les fantômes de toutes ses victimes, ou, si l'on veut, Macbeth que la présence du spectre de Banquo terrifie jusqu'à le rendre fou et lui faire fuir la salle du banquet.

Avaunt ! and quit my sight ! let the earth hide thee !
Thy bones are marrowless, thy blood is cold ;
Thou hast no speculation in those eyes
Which thou dost glare with !

(*Macbeth*. Acte III. Scène IV).

Dans la dernière scène de l'acte IV du drame de Niccolini, le More raconte à Calco son parricide. Son récit fait penser aux intrigues dont se servit Gloucester pour engager le roi Edouard à tuer Clarence, leur

frère à tous deux. On peut, du reste, trouver d'autres situations analogues. Citons la touchante scène où Isabelle paraît toute frémissante auprès de Charles VIII. Elle y a amené son jeune fils qui touche le roi. De même Anne, la duchesse de Gloucester amenait avec elle la jeune Marguerite Plantagenet, fille de ce Clarence que son mari avait assassiné. Elle espérait que l'innocence de la petite fille détournerait le vilain duc des crimes à venir.

En dehors de l'influence shakespearienne, on s'aperçoit bien davantage dans cette tragédie de la veine romantique qui s'infiltrait peu à peu en Nicolini. Une douce mélancolie s'est répandue dans la pièce entière. Le ton élégiaque se fait entendre surtout dans les scènes émouvantes entre les deux époux, Galeazzo et Isabelle. C'est l'automne, Galeazzo est lui-même une pauvre feuille desséchée qui s'en ira au premier coup de vent.

Il dit :

Io sono
Povero fiore in ima valle ascoso
Presso a morir ; ma se vi splende il sole
Alza il languido capo e si rallegra (1).

On croirait entendre un écho de la tristesse de Larmatine dans son Automne :

Aux regards d'un mourant le soleil est si beau.

Il y a, en effet, bien des passages d'une grande beauté lyrique dans le *More*.

(1) Je suis une pauvre fleur cachée dans la profonde vallée, prête à mourir ; mais, quand le soleil resplendit, elle lève sa tête languissante et s'en réjouit.

L'automne est peint ainsi :

... le sparse aride
Toglie or 'son ludibrio ai venti (1).

Parfois Isabelle se laisse emporter par de vaines espérances. « Oh ! avec quelle joie », dit-elle, « je le regarde dormir, la lumière pourpre lui colorant le visage de jeunesse, et alors, je m'abandonne tout entière à l'espérance. »

Oh con qual gioia io miro,
Allor ch'ei dorme, colorgli il viso
Di giovinezza la purpurea luce,
Et tutta mi abbandono alle speranze !

La nature est implacable ; elle ne répond point à nos cris de détresse ; dans sa beauté il n'y a pas de joie, ét, dit Galeazzo :

Fosco il sole
Si fa negli occhi, se il dolor li' bagna (2).

Galeazzo, lui-même, est sujet à des souffrances dont il ignore la cause mystérieuse :

Bramo esser lieto, e non lo posso ; io sento
L'anima oppressa da terrori ignoti (3).

Ainsi se plaignait le fameux héros romantique ; ainsi pleurait-il en voyant le soleil se coucher dans l'immensité de l'horizon.

Quant à la fibre patriotique qui se retrouve partout, elle est le « Leit-Motiv » dans *Ludovic Sforza*

(1) Les feuilles sèches éparpillées sont maintenant le jouet des vents.

(2) Le soleil paraît sombre aux yeux qui sont baignés par la douleur.

(3) Je voudrais être heureux, mais je ne le puis. Je sens mon âme oppressée de terreurs inconnues.

aussi bien que dans la plupart des drames de Niccolini.

Andrà sì bella
Parte d'Italia in servitù straniera ?

s'écrie Niccolini par la bouche de Galeazzo.

Childe Harold avait pareillement déploré le sort cruel de la belle Italie.

Italia ! o Italia ! thou who hast
The fatal gift of beauty, which became
A funeral dower of present woes and past,
On thy sweet brow is sorrow plough'd by shame,
And annals graved in character of flame.

Quelques années avant la composition de *Filippo Strozzi*, Niccolini s'était remis à une étude approfondie des drames historiques de Shakespeare. Il avait écrit à son ami Vieusseux de lui expédier la *Revue Germanique*, où Pieri lui avait indiqué certains articles sur les drames historiques de Shakespeare et d'autres, de Goethe et de Schiller, contenant leurs opinions sur la vérité historique des œuvres dramatiques. Niccolini suppliait donc Vieusseux de lui envoyer les numéros suivants, où il espérait trouver « des arguments intéressants ».

Le 2 janvier 1843, Jules Carcano lui avait envoyé de Milan le *Roi Lear*, avec une lettre de dédicace. Et deux ans plus tard A. Maffei lui adressa de Milan la prodigieuse traduction du *Wallenstein* de Schiller.

Voilà donc de quelles lectures se nourrissait l'esprit du poète au moment où il était préoccupé de son *Filippo Strozzi*. C'est une des dernières œuvres de Niccolini. Commencée peu de temps après *Antonio*

Foscarini, cette tragédie ne fut achevée qu'en 1847. Malheureusement, les forces littéraires du poète s'épuisaient déjà. Et cette marque de décadence n'est que trop évidente dans son *Strozzi*. Il y a dans ce drame une certaine rigidité qui nous étonne après le grand souffle qui anime le *More*. Les images en sont pâles et sèches ; on a même de la peine à suivre le développement d'un sujet éminemment dramatique. On dirait que la belle envolée d'*Arnaldo* a en quelque sorte épuisé le souffle du poète. La critique, le gouvernement, ses amis même s'étaient trop attaqués à l'auteur de la tragédie anti-papale. Niccolini, froissé, se replia sur lui-même. Ainsi isolé, dédaignant même ses amis les plus intimes, il écrivit *Filippo Strozzi*, qu'il avait conçu à une époque plus heureuse de sa vie. Combien il allait souvent alors en compagnie de son ami, le journaliste Mario Pieri, faire de longues promenades le long des torrents et dans les plaines qui bordent l'Arno ! On errait des heures entières auprès de la délicieuse Agna, au milieu des bois mystérieux et des prés sans fin ; on s'arrêtait à l'ombre des villas et des châteaux entourés de collines, qui ondulent dans la superbe plaine entre Prato et Pistoia. Et dans les hauteurs lointaines se dressait dans la brume bleue, Montemurlo, le fameux château de Philippe Strozzi. Ce fut là que la liberté florentine rendit son dernier soupir, étouffée par la double oppression de la tyrannie étrangère et du despotisme du Moyen Age.

Longtemps Niccolini eut sur le cœur cette vision

de la République florentine agonisante. Il semble même qu'il en ait esquissé certaines scènes avant 1830. En attendant, il avait passé par la période la plus agitée de sa vie. Les influences étrangères s'étaient depuis longtemps enracinées en lui et son « genre » s'était défini.

Il faut donc chercher dans Philippe Strozzi le thème favori du poète florentin.

Ce n'est qu'une variation du même *Leit-Motiv* auquel le poète ajouta certains riches accords empruntés à Shakespeare. Par conséquent, la méthode employée pour la composition du *More* est répétée avec sûreté, une fois de plus.

Les faits historiques qui fournirent à Niccolini cette tragédie sont féconds et offrent de grandes possibilités dramatiques. En vrai érudit qu'était Niccolini il se servait scrupuleusement des documents historiques. Son frère, d'ailleurs, l'aida dans cette tâche. Le poète puisa dans Nardi, Varchi, Segni et Adriani, pour décrire tous les détails des terribles derniers moments de la liberté italienne, tuée par le pape Clément VII et par Charles V. Niccolini joignit cette étude historique à la tragédie lorsqu'il la publia. On la lit en effet avec le plus vif intérêt.

L'assassinat du duc Alexandre, le triste destin de Louis Strozzi, le rôle des deux Pontifes alliés d'abord au duc, et ensuite au jeune Côme ; les efforts des Florentins, — personnifiés par Lorenzo et Philippe — pour défendre la république ; le peuple qui, bien que poli et cultivé, doit succomber parce qu'il est

corrompu, toutes ces péripéties on les trouve déjà dans ce document historique.

Mais il fallait chercher un moment dramatique comme centre de tous ces événements connus. Le poète se décida pour la bataille de Montemurlo qui amena la mort mystérieuse de Philippe Strozzi.

La scène se passe dans le château de Philippe, à Florence. Lorenzo vient montrer à Strozzi ses mains rouges du sang d'Alexandre, duc de Florence. Les conjurés s'assemblent. La nouvelle de la mort du tyran les a émus, mais quelques-uns n'en tirent pas grande espérance. Toutefois, ils sont tous d'accord quand il s'agit de choisir comme chef, Pierre, le fils de Philippe Strozzi.

En même temps les fameux Quarante-huit ont élu le jeune Côme. Celui-ci aspire à la main de Marguerite, veuve du duc Alexandre et fille naturelle de Charles-Quint. Les conjurés se fortifient dans le château de Montemurlo. Survient la bataille. La défaite des conjurés est imminente. Philippe Strozzi est fait prisonnier. Ceux des réfugiés qui n'ont pu prendre la fuite, sont décapités par le nouveau tyran. Le vieux Strozzi, las de souffrir, se donne la mort dans sa prison.

Voici toute une série de situations à la manière Shakespearienne : discordes parmi les conjurés, luttes et opposition de la plèbe, élection des tyrans, batailles et défaites, assassinats. Et puis, de même que Shakespeare nous mène tantôt dans une rue ou dans une autre, tantôt au Capitole, ou sur une place

publique, si bien que nous nous sentons emportés par la rapidité vertigineuse des événements, de même Niccolini essaye de nous montrer une série de tableaux tracés avec une hardiesse surprenante, qu'il situe soit dans une rue, soit dans le château de Strozzi ou bien encore au Palais des Doges, dans la prison de Philippe ou dans le lieu désert où les exilés se sont réfugiés pour déplorer leur sort.

Les deux factions opposées dans le drame, c'est-à-dire, celle du peuple rebelle et celle des représentants de la tyrannie, agissent pareillement aux deux factions en lutte dans *Coriolan*, la plèbe et les patriciens. D'ailleurs, pour décrire les conjurés, Niccolini pouvait s'inspirer de plus d'un drame shakespearien : Jules César, Richard III, Henri IV, par exemple. C'est ce qui arrive, en effet, car, aux conjurés de *Filippo Strozzi* le poète donne plus de vérité qu'il n'en avait attribué à ceux de *Procida*. Quelques-uns des conjurés sont sceptiques, d'autres emportés ; on les voit tantôt découragés et prêts à faiblir. Ils s'échauffent à la parole enflammée de leur chef. Loin de lui, leur esprit se meurt.

Comme *Coriolan*, Strozzi a son ami fidèle et son traître. Le valeureux soldat de Rome, pour qui la bataille était une fête, fut banni de sa patrie, humilié, bafoué ; il fut enfin heureux d'expirer sous les coups d'une main meurtrière. Or, Philippe, fatigué de lutter et de souffrir, accusé et emprisonné, voyant par hasard une épée, n'hésite point à se donner la mort. Et les exilés florentins, autrefois rebelles en-

thousiastes, de contempler avec tristesse des hauteurs de Montemurlo leur patrie lointaine, et de verser des larmes amères sur sa liberté perdue.

Quant à la bataille de Montemurlo, qui abonde en pittoresques détails, elle rappelle dans son ensemble le tumulte scénique des champs de bataille dans *Richard III* et *Henri IV*. Niccolini lui consacre tout un acte — le troisième. On y voit la trahison de Niccolò, le désenchantement des exilés et la fuite de leur chef, le fils de Philippe.

Cette complexité des événements et le mouvement de l'action serait difficile à expliquer chez Niccolini en dehors de l'influence directe de Shakespeare. Rappelons encore la fameuse scène de *Jules César*, où Brutus paraît devant Antoine, après le meurtre, pour lui demander grâce. En lui montrant ses mains encore tachées du sang de César, il dit :

Yet see you but our hands
And this the bleeding business they have done.

Et Antoine après avoir prêté l'oreille aux discours des conjurés, leur répond :

I doubt not of your wisdom.
Let each man render me his bloody hand.

Comparons ce qui précède à ce qui se passe chez Philippe après l'arrivée inattendue de l'assassin Lorenzo :

FILIPPO. — Perchè nel sen riposa
La destra tua ?
LORENZO. — Baciala, amico, è santa :
Spense il tiranno (1).

(1) Pourquoi cacher dans ton sein ta main droite ? — Embrasse-la mon ami, elle a supprimé le tyran,

Dans le monologue, devenu célèbre, que prononce Philippe après la bataille de Montemurlo, on trouve une imitation d'un des procédés favoris de Shakespeare — la sympathique participation de la nature aux actions de l'homme. C'est ainsi que la tempête devient de plus en plus furieuse à mesure que la colère de Lear augmente et qu'un orage terrible sévit la nuit qui précède l'assassinat de Jules César. Chez Niccolini, aussi, la nature ne reste pas indifférente. Après la défaite de Montemurlo, toutes les furies du firmament semblent se précipiter sur la terre : tout menace, tout frémit, la pluie tombe à torrents, les vents gémissent, les éclairs déchirent le ciel en courroux.

Philippe, seul et impuissant, s'écrie enfin :

... Voi fulmini, che siete
Voce di Dio, parlate all' empio Cosmo,
Se sul muto origlier non ha deposto
Tutti i rimorsi suoi, che quanta possa
Sicurtà nello stato e la persona
Procurarsi costui, non lo difende
Dallo sdegno di dio (1).

(Acte III. Scène V).

Mais à ce moment la tempête s'apaise. « Vaines espérances », soupire Philippe, « un ciel serein respplendira sur le crime ».

Notons un autre détail d'analogie. L'atmosphère militaire dans certains drames historiques de Sha-

(1) Vous, éclairs et tonnerre, qui êtes la voix de Dieu, parlez à Côme impie, s'il n'a pas déposé sur l'oreiller muet tous ses remords, dites-lui que, quelle que soit la sécurité qu'il puisse acquérir dans l'Etat et dans sa personne, il ne peut rien contre la colère de Dieu,

Shakespeare, ne permettait pas l'apparition des femmes. — Dans *Henri V*, par exemple, et dans la seconde partie d'*Henri IV*. De même, chez Niccolini, l'intervention de Marguerite, la veuve du duc Alexandre, est purement épisodique. Puisque la pièce entière respirait le combat, Niccolini jugeait comme Shakespeare, que la femme y serait déplacée.

En écrivant son *Filippo Strozzi*, Niccolini ne pouvait ignorer qu'Alfred de Musset avait déjà publié *Lorenzaccio*, qui traitait précisément des mêmes faits historiques. Le Florentin dut regretter de ne pas avoir achevé son œuvre lors de sa première conception, presque vingt ans plus tôt. L'aventure de *Jean de Procida* se répétait. Cette fois encore c'était un Français qui le devançait. En effet, Alfred de Musset avait conçu l'idée de son drame lors de sa visite à Florence, au mois de janvier 1834. Et il le publia quelques mois plus tard dans la « Revue des Deux Mondes ». Ce drame de génie avait peut-être déconcerté Niccolini. Pouvait-il jamais égaler une œuvre aussi puissante et délicate à la fois ? De plus, Musset s'était servi des incidents les plus dramatiques des chroniques florentines : l'empoisonnement de Louise Strozzi et l'assassinat du duc Alexandre. Le complot du « Second Brutus » offrait toute une série de situations éminemment dramatiques. Il est à regretter que les premières scènes ébauchées de *Strozzi* ne se trouvent pas parmi les manuscrits du poète. Il est très possible qu'elles aient porté justement sur cette période-là.

Dans la lettre à Cagnoli (1), Niccolini dit qu'il avait depuis longtemps esquissé ce travail. Pourquoi le laissa-t-il donc inachevé pendant de si longues années ? Il s'agissait des événements les plus tragiques de l'histoire de sa Florence adorée. Le fait qu'il garda un sujet aussi cher à son cœur pour ses dernières forces — « *Extremum hunc, Arethusa, mihi, concede laborem* » (2) — est fort curieux. N'est-il pas vraisemblable que la belle œuvre de Musset ait constitué un sérieux obstacle, chaque fois qu'il voulait se mettre à ce travail ? Il avait déjà trop imité et pillé les littérateurs étrangers. Il n'en avait eu que des ennuis sans cesse multipliés ; la critique le surveillait. Niccolini remettait donc toujours l'achèvement de ce travail, jusqu'à ce qu'un beau jour il s'aperçut tout d'un coup du déclin de ses forces et s'en épouvantât.

« Ayant honte de n'avoir rien écrit sur l'histoire de mon pays, je me suis mis à l'œuvre » écrit-il à Cagnoli. Donc, l'amour de la patrie l'emporta. Ce fut la vie même de ce grand prêtre de la littérature.

En 1846, le poète se mit enfin au travail. Il est intéressant de constater le fait que son drame semble faire suite à celui de Musset.

« Ton jour est venu », se dit Philippe dans le deuxième acte de *Lorenzaccio*. « Tout cela signifie que ton jour est venu », c'est-à-dire le moment de frapper le tyran est venu. Ce fait accompli, Musset

(1) Vannucci, lettre 345.

(2) *Ibid.*

laisse tomber le rideau. Et c'est ici même que Niccolini le fait lever : Lorenzo vient annoncer à Philippe la mort du tyran. Cet autre Brutus, qui était l'âme même du drame de Musset, on l'entrevoit à peine dans la tragédie italienne. Néanmoins, son récit rappelle par endroits le Lorenzaccio qui avait juré une nuit dans les ruines du Colisée antique de tuer un des tyrans de sa patrie. Mais ce désespéré qui avait versé des larmes sur la pauvre Italie en voyant autour de lui la mer houleuse de vice, avait fini par se moquer de tout.

Niccolini introduit la même figure sombre et agitée. Pour accomplir le grand acte de sa vie Lorenzaccio feint une espèce de folie : il fait semblant de s'évanouir à la vue d'une épée ; il chante comme un fou auprès du Duc, tout en lui enlevant sa cotte de mailles ; il semble possédé en la présence du tyran ; il s'insinue et se glisse partout comme une anguille ; sa furie augmente à mesure que le moment suprême de l'assassinat approche.

« Je suis rongé d'une tristesse auprès de laquelle la nuit la plus sombre est une lumière éblouissante », dit Lorenzaccio.

Et le Lorenzo de Niccolini se plait ainsi :

La stoltezza umana
Vuole il fin senza i mezzi ; ed io, signore,
Io lavato mi sono dei miei peccati
Col sangue del tiranno : e se io non era
Complice al suo fallir, spogliato avrebbe
Dalla timida maglia il petto atroce
O v' il mio ferro entrò ? (1).

(1) La stupidité humaine exige la fin sans les moyens ; et moi, Seigneur, j'ai lavé mes péchés dans le sang du tyran ; et si je n'avais

Il est triste, ce Lorenzo, et toujours soucieux.

« E triste l'anima mia », se plaint-il, comme Lorenzaccio qui avait le cœur rongé d'une tristesse indicible. Une fois sa tâche accomplie, Lorenzo s'éclipse. On ne le revoit plus dans la tragédie de Niccolini après le premier acte.

A partir de ce moment tout est centralisé autour de Philippe Strozzi. « Agir, agir, agir ! Oh ! Lorenzo, le temps est venu », disait Philippe à Lorenzaccio. Or, dans la tragédie italienne Strozzi a ranimé ses vieux bras et redressé son corps déjà courbé. On a peine à se le représenter comme un vieillard ; il proclame :

Liberar Firenze

Io tenterò dovunque io mora (1).

Florence et sa liberté, voilà les maîtresses que Niccolini voulait donner à Philippe Strozzi et à ses conjurés. Cependant ils sont tous le produit d'une société corrompue. Philippe lui-même est un faible, agité à chaque coup de vent. Vicieux, il avait été l'ennemi de la liberté et le créateur des tyrans. Il ne se fait conspirateur que pour sa défense personnelle. Strozzi doit donc expier de son sang le grand péché de la patrie.

été complice de ses défauts, est-ce que j'aurais dépouillé de la cotte de maille l'atroce poitrine où mon poignard est entré ?

(1) Je tâcherai de délivrer Florence en quelque lieu que je doive mourir.

Rosemonde d'Angleterre

La sua Rosmonda portentosa assale
D'un brivido immortale.

(Francesco CAPPONI).

Cette tragédie a un caractère purement romantique. On peut facilement la rattacher à l'école de Manzoni ou à celle de Victor Hugo, bien que Niccolini s'en considérât tout à fait indépendant. Que nous importe qu'il professe un profond mépris pour le chef de l'école romantique française et pour ses disciples (1) et qu'il déclare le romantisme une peste ? (2) Dans sa *Rosmonda*, Niccolini rompit complètement avec les vieilles règles. C'est une tragédie d'amour où le décor et le spectacle tiennent une grande place, où les incidents se multiplient, et le romanesque de l'intrigue joue un rôle important. On est transporté en plein moyen âge, au milieu des

(1) *Vannucci*, lettre 245.

(2) *Ibid*, lettre 251.

châteaux et des tourelles, au clair de lune. La sensibilité romantique y déborde. Il y a d'ailleurs des coups de théâtre, des reconnaissances. Un souffle plus libre anime la pièce et lui donne d'un bout à l'autre plus de mouvement et d'ampleur.

L'auteur de *Rosemonde* (1) est déjà en plein vol, à la recherche d'un nouveau monde. Serait-ce simplement par dégoût de la politique qu'il s'essaye dans ce nouveau genre ? Il est vrai que l'Autriche l'épiait et avait même défendu qu'on introduisit les œuvres de Niccolini dans ses domaines italiens. Aussi trouve-t-on dans la correspondance du poète à cette époque qu'il était impatient de trouver un sujet innocent. Cependant, on peut bien croire, qu'enivré du souffle romantique, le poète se serait même sans cette raison lancé dans ce nouveau genre.

Le Florentin avait laissé dans le lointain Alfieri, son maître d'autrefois. C'est Pindemonte, que Niccolini suivait maintenant de plus près. Et quand à Manzoni, il recherchait ouvertement son amitié. Des visions vaporeuses troublaient son âme. Il avait fortement goûté Byron et Schiller, et avait subi malgré lui l'influence des romantiques français.

A Internari (2), l'actrice qui devait jouer Eléonore dans sa *Rosemonde*, Niccolini écrivit aussi : « Je dois avouer que ma tragédie n'est pas encore terminée parce que le temps m'a manqué, et que mon

(1) *Rosemonde* parut en 1844.

(2) Filippo Orlando. Carteggi italiani. Vol. II, p. 77.

âme est toujours plongée dans une grave mélancolie. »

Or, un lyrisme frémissant prête à cette tragédie de Niccolini certaines qualités, qu'on ne retrouve pas ailleurs dans l'œuvre du poète.

Rosemonde fut reçue par un public très enthousiaste. A entendre Pieri (1), ce furent des applaudissements sans fin, lors de la première représentation, au théâtre de la « Pergola ». On enleva même les chevaux à la voiture de Niccolini et on la poussa à bras.

Pourtant le poète y traitait un sujet bien connu : la légende de Rosemonde séduite par Henri II d'Angleterre et victime de la jalousie de la cruelle Eléonore, répudiée par Louis VII de France et devenue épouse d'Henri II.

Cette histoire lui vint à l'esprit, dit le poète (2) lorsqu'il cherchait un moyen de se venger d'Internari qui lui avait très mal joué sa *Mathilde*, et avait fait tomber sa pièce. Mais tandis qu'il lui destinait la méchante reine, Niccolini préparait le rôle de la douce Rosemonde pour sa favorite Pel-Zet, et entrevoyait dans ce nouveau drame de belles situations amoureuses et idylliques avec certains effets presque mélodramatiques. Ainsi, bien que le poète remontât aux sources de la légende et profitât de ce qu'on avait déjà écrit précédemment, certaines situations de son

(1) *Memorie inedita*.

(2) *Vannucci Ricordi*, lettre 219.

drame restent analogues au *Roi s'amuse*, à *Marie Tudor*, et à la *Fiancée de Messine*.

Dans sa préface, Niccolini nous montre ouvertement le fil d'Ariane qui mène aux sources dont il s'était servi pour sa *Rosemonde*. Il cite d'abord la ballade « *Fair Rosamonde* », recueillie dans les *Reliques* de Percy (1). Ensuite il nous montre qu'il s'était servi du mélodrame de Joseph Addison (2).

« Le célèbre Addison », dit-il, « s'étant avisé de composer un drame en musique à la manière italienne, mêla aux graves « concetti » des bouffonneries honteuses ; vers les milieu de son œuvre il introduisit la reine Anne d'une façon bizarre, supprimant ainsi toute occasion de louange à son endroit. Et par un dénouement qui n'est ni dramatique ni vraisemblable, il détruisit, pour ainsi dire par caprice, un des conflits de sentiments les plus beaux et les plus parfaits qu'on puisse trouver dans l'histoire des mœurs et dans les mémoires du moyen âge. »

En outre, il ne fait que mentionner la *Rosemonde* de William Patisson (3) et dans une note de la préface ajoute que Brifaut (4) avait écrit sur ce sujet un « gentilissimo poemetto ».

A la bibliothèque Laurenzienne de Florence, où sont conservés les manuscrits du poète, on trouve

(1) *Reliques of Ancient English poetry*. Vol. II, p. 133-145.

(2) *Works of J. Addison*, Vol. I.

(3) W. Patisson, *Poetical works*. Vol. 1, page 35.

(4) Brifaut, *Œuvres*. Vol. 5.

une note très intéressante de la main même de Niccolini. Il s'agit de deux autres tragédies écrites sur Rosemonde. Niccolini avoue ne pas connaître le nom des auteurs et exprime le désir de les trouver. C'est sans doute ce qu'il fit, car dans la préface de *Rosemonde* le poète parle de ces deux tragédies comme si elles lui étaient très familières. « Sur les aventures de la fameuse amie d'Henri, » dit-il, « ont été écrites en anglais, à ce que je crois, deux tragédies, dans l'une de celles-ci on trouve peu de choses sur Rosemonde, sinon le nom, et l'autre, s'écartant moins de la tradition, manque complètement de mérite en ce qui concerne l'invention et le style.

Avant de révéler le « mystère » des deux « tragédies » dont la critique ne s'est guère occupée jusqu'à présent, terminons la liste des différentes Rosemondes parues à l'étranger antérieurement à celle de Niccolini.

Il nous reste « le beau poème de Samuel Daniel (1) », comme dit Niccolini, la tragédie de Théodore Körner (2), parue en 1812, et la *Rosemonde* de Bonnechose (3).

Le poète florentin connaissait-il tous ces documents sur Rosemonde, et jusqu'à quel point y a-t-il puisé ? Voilà une question dont s'est déjà occupé Massimo Beldini dans son « Théâtre de J.-B. Niccolini ». Il a relevé un grand nombre de plagats du

(1) Works of Eglish poets. Vol. III.

(2) Th. Körner, *Samtliche Werke*. Vol. III.

(3) Emile de Bonnechose, *Rosemonde*, tragédie.

« gentillissimo poemetto » de Charles Brifault, et démontré que Niccolini avait entre les mains toutes les tragédies et tous les poèmes écrits sur *Rosemonde* à l'exception de l'œuvre de Th. Koerner.

Il nous reste donc à pousser plus avant ces recherches et à trouver d'autres points de contact entre Niccolini et ses prédécesseurs.

Le nouveau converti au romantisme va d'abord puiser dans l'ancienne ballade, *The Fair Rosamonde*, tout le vapoureux de sa poésie, les amours idylliques et les émotions profondes. Niccolini a su garder dans son drame entier le mystère de cette poésie. Sa *Rosemonde* reste la « Rose fragile et belle » de la ballade. C'est la jeune fille aux yeux clairs et limpides, au visage inondé de larmes, au cœur frémissant d'un amour éperdu.

« Pourquoi t'attrister, ma rose, ma douce rose ? » soupire le roi-amant de la ballade.

Et *Rosemonde* lui répond ainsi dans le drame de Niccolini :

Alfred,
Piango, e t'adoro.

Il s'agit d'une séparation suprême. Le roi-amant doit partir pour la guerre et laisser seule sa *Rosemonde* cachée dans une retraite d'accès presque impossible. Une angoisse mystérieuse s'empare de *Rosemonde*. Le reverra-t-elle jamais ? La ballade n'en fait aucun doute. Mais *Eléonore*, la reine jalouse et cruelle, pénètre dans le labyrinthe de la belle *Rose* et lui offre une coupe d'un breuvage empoisonné.

Un domestique infidèle lui avait révélé le fil d'Ariane. Le roi arrive trop tard. Sa belle Rose a succombé sous le coup cruel.

Il est évident que les grandes lignes du drame de Niccolini y sont toutes esquissées. Le poète n'a donc fait qu'entourer d'un cadre plus largement historique l'aventure romanesque de la ballade avec tout son charme et sa frémissante beauté.

Pour élargir le cadre de cette épisode l'*Histoire de la conquête de l'Angleterre*, d'Augustin Thierry, avait fourni au poète maints détails intéressants. Cependant Niccolini s'était déjà emparé de documents d'un intérêt bien plus vif pour lui ; « les deux tragédies » qu'il avait longuement cherchées, étaient entre ses mains. Sans aucun doute c'étaient celles de Thomas Hull (1) et de William Mountfort (2).

De la première (celle de Hull) il ne se servit point. L'interprétation défigurée de la légende lui avait, semble-t-il, trop déplu. Mais la tragédie du contemporain de Dryden lui sourit davantage. Voici l'épilogue que Dryden lui-même y écrivit :

Kind souls who many a night o'er toast and ale
Have kept at reading Rosamond's tale,

Evidemment cette tragédie « s'écarte de la tradition », car Mountfort y introduisit le clergé catholique dont il fait une satire mordante. Niccolini en profita tout de même. L'abbé hypocrite et rusé, dans

(1) Thomas Hull. *Henry the second, King of England, with the death of Rosamond a tragedy*, 1773.

(2) William Mountfort, même titre, publié en 1793.

la tragédie anglaise, lui fournit certains traits du rôle plein de malice que joue Tebaldo.

L'abbé tramait un complot avec la reine contre Rosemonde, tout en étant le confident du roi. De même Tebaldo, le gardien fidèle du jardin de Woodstock, où Henri cachait ses délices secrètes, trompait effrontément son maître et se fit un instrument dangereux entre les mains de la femme rivale.

L'abbé est le centre même du drame de Mountfort. Il en dirige toutes les péripéties.

Niccolini n'a pas donné à son Tébaldo la même importance ; mais il a fait de lui l'âme de bien des scènes qui suivent le moment où Rosemonde reconnaît dans le roi son amant, jusqu'au point culminant qui rend sa mort imminente.

Cependant, Niccolini se méfie de l'élément comique dans la tragédie de Mountfort. Pour la même raison il laisse de côté le mélodrame burlesque d'Addison où le gardien, sir Trusty, est amoureux lui-même de la belle Rosemonde. Notre poète avait été trop profondément pénétré par l'esprit classique pour faire d'un drame un chaos, si beau fût-il.

La question prend un caractère tout différent lorsqu'il s'agit des lettres passionnées des deux amants qui composent le poème de Pattison. Rosemonde est là, palpitante d'un amour infini, soupirant pour son bien-aimé dans l'Eden de leurs délices, son beau visage inondé de larmes. C'est la créature divine de l'ancienne ballade, et c'est aussi celle de Niccolini. Non, ce n'est guère la pécheresse du poème de Sa-

muel Daniel qui pleure son sort et se repent de son amour illicite. En revanche, c'est la Rosemonde qui soulage sa tristesse au son de la source qui murmure ; c'est l'amante qui fond en larmes à chaque frisson du bosquet, c'est enfin une autre Amy Robsart, qui aime passionnément avec une douceur infinie et qui n'est capable d'aucune intrigue. Et ce qui est d'une importance particulière pour nous, c'est que cette même simplicité, cette douceur de caractère, cette même sentimentalité qui s'épanche dans les épîtres amoureuses de Pattisson, nous les retrouvons dans la *Rosemonde* de Niccolini.

Pour créer son héroïne anglaise avec toute la douceur et la finesse qu'on trouve chez un certain type de cette race, il lui fallait chercher l'inspiration dans ce pays même. W. Scott seul aurait fourni à Niccolini le meilleur des modèles. Mais quand il s'agissait de la lutte morale que subissait Rosemonde entre son amour et le dévouement filial, quand il fallait peindre la vengeance d'une reine répudiée, alors Niccolini se portait vers les Français. Le « gentil poème » de Brifaut abondait en incidents dramatiques ; dans la tragédie de Bonnechose se multipliaient les péripéties de la vengeance. Eléonore, dans la tragédie de ce dernier, est non seulement la reine cruelle, mais la femme faible qui dans un moment de désespoir hésite :

Puissé-je de mes mains vous réunir tous deux,
Va, suis ta Rosemonde, et rejoins la coupable !

dit-elle à son mari infidèle.

En ce qui concerne la violence des passions, où l'instinct reparaît dans toute sa brutalité, la lutte intérieure, la résistance aux sentiments jugés dégradants, la grandeur morale que porte en lui le frère de Rosemonde déshonorée, — pour toute cette psychologie pénétrante Niccolini s'inspire des Français.

Ainsi pour décrire l'état d'âme de Rosemonde, le poète italien avait lu chez Brifaut :

Un faible battement
Gonfle son sein, qu'un bras plié captive,
Et dans ses yeux l'innocence naïve
Laisse entrevoir un vague étonnement.
Et il fait dire à son héroïne :

In sen mi nacque
Il confuso desio d'un bene ignoto (1).

Donc, pour décrire la subtile éclosion de l'amour dans le cœur de la jeune fille, Niccolini recourt à Brifaut. Il s'adresse aussi à lui quand il doit analyser cet amour et montrer les différentes étapes par lesquelles il passe.

Rosemonde est surprise elle-même de l'amour qui palpite dans son cœur ; elle est folle de joie et commet la grande erreur de sa vie : elle s'enfuit avec son amant. Mais une fois partie, la peur la saisit ; sa main tremble dans la main de l'amant inconnu ; ses pieds se glacent ; elle tourne son visage vers le château paternel, toute repentante,

...e colle braccia ardite
La paurosa vergine spingea
Sul suo destrier Alfredo...

(1) Dans mon sein frémit le confus désir d'un bonheur inconnu,

e sulle gote
Inaridita le lacrime scorrenti
Un bacio impresso dalle labbra ardenti (1).

De même Brifaut décrit la terreur et le repentir de la jeune fille après la fuite de la maison paternelle. Le tableau est presque identique. Il suffit de citer les vers suivants :

A son corps lié,
Il la soutient d'une main ferme et douce ;
L'autre saisit la bride : on part sans bruit.
Le mur décroît, la tour s'éloigne et fuit...

Dans le beau château de Woodstock où Rosemonde est cachée, eurent lieu les doux épanchements des deux amants tels que la ballade nous les décrit. Cependant Niccolini, s'inspirant de Brifaut, laisse voir un autre côté de cet amour romanesque.

Après de son bien-aimé Rosemonde est toute joie : elle ne sent rien, elle ne voit rien hors l'objet de ses délices. Mais, son amant parti, elle est tourmentée par mille remords. Elle revoit la maison paternelle qu'elle a fui et le vieux père dont elle allait causer la triste mort. Par moments Rosemonde se demande s'il ne faut pas renoncer à son bonheur et retourner au foyer paternel. Ces tristes pensées la tourmentent nuit et jour. Enfin elle a un songe qui la hante jusqu'à la rendre presque folle. C'est le visage courroucé de son père qu'elle voit, lui montrant du doigt le tombeau de sa mère. Rosemonde

(1) La vierge effrayée serrait fort Alfred sur son coursier... et un baiser donné par des lèvres ardentes sécha les larmes qui coulaient sur ses joues..

voit la tombe s'ouvrir et les os maternels trembler en sa présence.

Toute cette analyse psychologique est empruntée à Brifaut, même le songe (1) :

Elle a cru voir dans la profonde nuit
Du vieux Clifford l'image courroucée
Pâle et du doigt lui montrant un cercueil
Qu'il entr'ouvrait, ceint des voiles du deuil,
Il lui criait : Tremble fille insensée !

Rosemonde se décide enfin à se rendre secrètement auprès de son vieux père pour lui demander pardon. L'idée, de même que les détails de ce retour à la maison paternelle, se retrouvent tous chez Brifaut. Le poète italien n'a fait que renforcer la profonde mélancolie qui se répand dans toute cette partie du poème français.

Non seulement pour la psychologie de Rosemonde, mais aussi pour celle d'Eléonore, Niccolini a recours à Brifaut. La rivale est décrite dans le poème du Français, à l'entrée du parc de Woodstock. Ayant acheté le gardien, elle put pénétrer dans le labyrinthe. Mais elle n'a pas le courage d'aller plus loin à l'aspect de ces lieux de délices, où les deux amants se livraient à leurs passions. Elle s'arrête donc suffoquée de douleur. Mais, tout d'un coup, elle voit devant elle la belle Rosemonde endormie. La furieuse reine ne peut s'empêcher d'admirer sa beauté :

Dieu ! que d'attraits ! Sa bouche est souriante,
Et je gémis ! Le crime sans effort
Livré au sommeil sa paupière indolente,
Et moi je veille ! Et moi je me tourmente !...

(1) Charles Brifaut, Œuvres, page 344.

Je vois son front des couleurs du plaisir
En rougissant par degrés s'embellir :
Un songe ami sans doute la caresse ;
Sans doute, ô ciel ! quelque heureux souvenir
Fait palpiter sous sa main qui le presse
Ce sein qui s'enfle et mollement s'abaisse.
Mais de sa bouche il sort un léger cri.
Quel nom dit-elle ? Henri ! mon cher Henri !-

Inspiré par ce passage de Brifaut, Niccolini crée une des plus belles scènes de son œuvre, débordante d'émotion. Eléonore se fraie un chemin à travers l'obscurité du labyrinthe. Elle tremble à chaque pas. Il lui semble que les ténèbres et le silence de la mort l'enveloppent, et son cœur bat, avide de vengeance. Un gémissement se fait entendre.

E forse il vento
Che fra i cipressi geme... (1).

Enfin elle sort de l'obscurité et soupire de soulagement. Devant elle s'étend la vallée la plus belle et la plus douce qu'on ait jamais vue. Sa beauté respandit sous les doux rayons du soleil. Mais le ciel qui sourit si tendrement à cette douce beauté, n'est qu'une insulte à la douleur de la reine. Eléonore écrase avec fureur les fleurs abominables, et l'herbe qui a servi de lit à la faute. Bientôt, elle va souiller ces lieux du sang des coupables. Ce paradis des amoureux est pour elle l'enfer, le pire des enfers.

Tout d'un coup la furieuse reine se retourne, et voit devant elle la belle Rosemonde endormie. « Quelle beauté », s'écrie-t-elle, « ma fureur redoublable ! Plongée dans un songe elle rougit. Ce n'est pas

(1) C'est peut-être le vent qui gémit à travers les cyprès.

de repentir que tu rougis... Tu te crois entre les bras d'Henri et ton cœur frémit sous mon poignard... Sur les lèvres on voit les baisers d'Henri et tu rêves de lui ; tu prononces doucement son nom. » — « Henri, Henri », dit en effet dans son rêve Rosemonde.

En ce qui concerne le développement des autres personnages du drame, le royal amant, Henri, Clifford, le vieux père et Tébaldo le gardien du labyrinthe, Niccolini s'inspire de la tragédie de Bonnechose. Il y retrouvait aussi tout l'appareil des reconnaissances et des déguisements qui se succèdent et s'embrouillent sur un fond coloré. En outre, Brifaut lui avait donné l'idée de mêler à l'intrigue un frère de Rosemonde. Ce dernier que Niccolini suppose outragé par le déshonneur de sa famille, vient réclamer vengeance. En se présentant sous un faux nom, il complique davantage l'action du drame italien. Une telle complication de Brifaut et de Bonnechose, donne lieu à une action très mouvementée. Clifford reconnaît son fils errant et, un moment après, accueille dans ses bras paternels une fille déshonorée. Edmond, déguisé sous les habits d'Edgard, l'amoureux de Rosemonde, va avec sa sœur dans une assemblée de guerriers. Là, Rosemonde lui montrera son amant. Mais le roi croyant avoir devant lui un rival, est presque porté à tuer ce frère. Rosemonde intervient et Edmond est sauvé. En même temps, toute frémissante, Rosemonde reconnaît dans son roi l'amant inconnu.

Tous ces coups de théâtre rappellent, de plus, certaines situations du *Roi s'amuse*. Blanche aime à la manière de Rosemonde un chevalier inconnu. Elle est enlevée et reconnaît à un certain moment qu'elle a aimé son roi. Rappelons que dans la ballade anglaise Rosemonde savait dès le commencement qu'il était son amant et qu'elle avait comme rivale une reine. La Rosemonde de Niccolini, au contraire, ignore ce mariage. Aussitôt qu'elle saura le secret d'Henri, elle sera immolée pour son amour, de même que Blanche donne sa vie pour son amant.

Ne reste-t-il donc rien qui soit proprement niccolinien dans la Rosemonde italienne ? A vrai dire, il y a à peine un ou deux incidents qu'on puisse attribuer à Niccolini seul. Ce qui est proprement niccolinien se trouve rarement dans l'invention de l'intrigue. La force créatrice manque à notre poète. Néanmoins sa *Rosemonde* est bien supérieure à tout ce qui l'avait précédée, grâce à de resplendissantes tirades d'une grande beauté lyrique. Voilà ce qui fait jaillir de ce drame « un frisson immortel ».

Une « imitation » de Shelley :

Beatrice Cenci

La littérature *satanique* pénètre à peine en Italie. Serait-ce parce que cette forme du romantisme échelonné ne convenait guère au goût artistique des Italiens ? C'est ce que prétend Niccolini dans son *Discours sur la Tragédie grecque*. « Celui qui connaît la poésie des écrivains modernes anglais », dit-il, « et en particulier celle de l'école satanique, à laquelle appartient Shelley, sait jusqu'à quel point leur goût est différent du nôtre et combien leur style est insupportable à celui qui a été instruit par les classiques grecs et latins dans ce qui est vrai, décent et beau. »

On n'ignore pas toutefois quel éclat eut en Allemagne, en France et surtout en Angleterre ce goût de l'excentrique, de l'exaspéré, du monstrueux, ce besoin de confondre et d'épouvanter par le cynisme et le satanisme. On n'ignore pas non plus tout ce cou-

rant de littérature satanique anglaise qui remonte au « Monk » Lewis, passe à travers l'élément gothique dans certains ouvrages de Walter Scott (1) et prend des formes monstrueuses chez Byron, Southey et Shelley. Les horreurs de *Frankenstein* par Mary Godwin Shelley furent le résultat d'un pari fait avec Byron et Shelley de produire l'œuvre la plus satanique possible.

Niccolini en subit aussi l'influence, bien qu'à sa manière, car en même temps qu'il semble suivre Shelley dans sa *Beatrice Cenci*, drame plein de toutes les hardiesses nouvelles, il publie *Agamemnon*, œuvre de sa jeunesse, qui émane de sources purement classiques. Peut-être n'était-ce qu'un cas de conscience, ce retour à la source antique après avoir fait revivre la sinistre famille des Cenci et tous les vices monstrueux de l'Italie corrompue.

Quoiqu'il en soit, on ne peut douter d'une certaine admiration que Niccolini portait à l'auteur du *Prométhée délivré* et à son ami Byron. A l'époque où il écrivit *Beatrice Cenci*, Niccolini avait déjà fort goûté le *Giaour*, la *Fiancée d'Abydos* et tout le titanique et le transcendant de la poésie shelleyenne. D'ailleurs, dans le « Discours » cité plus haut, on trouve les traces d'une sympathie profonde qu'il avait acquise pour Shelley et pour son génie puissant. Le satanisme l'avait sans doute ébloui. Seule-

(1) Voir son poème « Marmion ».

ment Niccolini lui donna une interprétation différente.

« Lorsque le vice », dit-il, « est présenté dans sa monstruosité, il produit, par le sentiment de la vertu que Dieu a mis dans le cœur humain, l'épouvante et l'horreur. Il en est autrement des auteurs contemporains qui écrivent « remède » sur les flacons contenant du poison... Les lecteurs verront dans Francesco Cenci un personnage monstrueux. Pour lui faire expier les vices et les crimes d'après la pratique des modernes, Shelley ne lui attribue aucune vertu. On peut bien lui pardonner de l'avoir peint ainsi, car il élève Cenci dans sa poésie à ce sublime qui vient de la terreur. »

C'est ainsi que Niccolini tâcha de se réconcilier avec le satanisme de Shelley. Il se mit donc à composer sa *Beatrice Cenci* avec d'autant plus d'ardeur qu'en même temps il méditait son *Arnaldo*. Des visions de Rome le hantaient. Dans *Béatrice* il ressuscitera l'Italie au moment où les institutions politiques avaient disparu et où le gouvernement recourait à toutes sortes de cruautés. Il y fera entendre un cri de protestation violente contre le pouvoir de l'Eglise souillée de tant de crimes. On y entendra aussi la voix de la conscience nationale et le terrain sera ainsi préparé pour une invective plus violente, dans l'*Arnaldo*.

Cependant, le poète florentin commit une grave erreur : celle d'avoir présenté *Beatrice Cenci* lors de sa publication, en 1844, comme son œuvre. On

n'ignore pas aujourd'hui que la *Beatrice* de Niccolini est une traduction à peu près exacte de celle de Shelley. Mais les contemporains furent bel et bien trompés. On considéra longtemps cette tragédie comme originale. Lorsque la critique apprit la vraie source de *Cenci* elle s'attaqua impitoyablement à l'imposteur.

Niccolini avait pourtant avoué dans une lettre à Bellotti (1) qu'il était en train de « publier une traduction d'Agamemnon et une imitation de *Beatrice Cenci* de Shelley ».

Toutefois, il ne fait aucune mention du drame anglais dans la préface de sa tragédie. Après un long exposé de l'argument de la pièce, il dit : « J'ai recueilli la plus grande partie de ces renseignements sur Béatrice Cenci dans l'œuvre d'Ademollo, l'auteur d'un roman savant et plein de précision sur Marietta Ricci ».

Mais dans le discours cité plus haut, et publié avec ses œuvres par Le Monnier, Niccolini admet en ces termes la véritable source de son imitation :

« Quant à mes tragédies *Agamemnon* et *Beatrice Cenci*, la première a été traduite d'Eschyle et la seconde imitée de Shelley. Cette tragédie, malgré sa déformité, est marquée de l'empreinte d'un génie souverainement dramatique... Le jugement, certes, peu favorable à Shelley, que les critiques d'Edimbourg firent de *Béatrice Cenci*, la valeur que lui

(1) Vannucci, lettre 301.

attribuait Byron, le plus grand poète de notre siècle, me donnèrent l'envie de lire cette tragédie et, une fois lue, l'idée me vint de la traduire en italien. Je me réjouis d'avouer, cependant, que je n'ai pas traduit Béatrice avec la fidélité timide d'un interprète ; je l'ai imitée plutôt avec la liberté audacieuse d'un poète ».

On s'aperçoit pourtant bien vite que dans le soi-disant drame de Niccolini, il n'y a aucun changement : l'action, les personnages, les dialogues, sont ceux de la tragédie shelleyenne. Pourquoi Niccolini parlait-il donc de « mon ouvrage sur Béatrice Cenci » (1), et écrivait-il à ses amis au sujet de « ce que j'ai tenté sur cet horrible sujet ? » Même le jugement qu'il porte dans son « Discours », composé dans le but d'expliquer *Béatrice*, est loin de nous présenter la vérité.

Il suffit de jeter un coup d'œil au hasard sur les deux *Béatrice*, l'anglaise et l'italienne, pour être immédiatement convaincu qu'il s'agit d'une *traduction* et non d'une *imitation* de la part de Niccolini.

Tout d'abord, l'action est identique. La scène se passe principalement à Rome, elle est transportée pendant le quatrième acte à Petrella, un château dans les Apennins d'Apulie (sic Shelley).

Voici l'histoire : Francesco Cenci, après avoir passé sa vie dans la débauche, finit par concevoir une implacable haine contre ses propres enfants. Ce

(1) Lettre à Bellotti,

fut sa fille, Béatrice, qui en souffrit le plus, car cette haine prit à son égard la forme d'une passion incestueuse. Cette malheureuse jeune fille après avoir longtemps essayé d'échapper aux violences de Cenci, complota enfin, avec sa belle-mère et son frère, le meurtre de leur commun ennemi. Mais la conspiration fut découverte et les coupables mises à mort. Les instantes prières de plusieurs hauts personnages de Rome n'avaient pu fléchir la volonté du Pape. Ce dernier qui avait été acheté tant de fois par Cenci pour des crimes très graves, savait très bien qu'avec la vie de Cenci, on aurait supprimé une source assurée et abondante de ses revenus.

Niccolini ne fait que suivre fidèlement cette histoire terrible, dramatisée par Shelley, et considérée par lui comme « insupportable sur la scène ». Les petits changements que le poète italien y introduit n'ont presque pas d'importance. Ce ne sont que des modifications, des périphrases et quelques omissions qui ne nuisent guère au drame.

Parfois, il est vrai, Niccolini s'écarte quelque peu de l'original et se montre un traducteur audacieux. Mais de telles « imitations » ne sont que momentanées. Le traducteur reprend bientôt sa place pour ne plus la quitter.

Le changement le plus frappant et le plus curieux, dans la traduction italienne de la tragédie de Shelley, est le fait que le futur auteur d'*Arnaldo* atténue et supprime chacune des phrases injurieuses par lesquelles le poète anglais s'attaque au Pape. Ainsi dans

l'acte I, scène II, Niccolini supprime le passage où Francesco Cenci rejette ses propres méfaits sur le compte des ecclésiastiques. Il saute entièrement le passage suivant :

No doubt Pope Clement
And his most charitable nephews pray
That the Apostle Peter and the Saints
Wil grant for their sake that I long enjoy
Strength, wealth and pride and lust and length of days
Wherein to act the deeds which are the stewards
Of their revenue.

Plus loin, dans le même acte, Niccolini omet tout un incident, car il y est question du neveu du Pape, sur le compte duquel Cenci raconte une vilaine histoire au cardinal Camillo, envoyé par le Pontife pour faire un compromis.

The matter of the murder is hushed up
If you consent to yield his Holiness
Your fief that lies beyond the Pincian gate.
It needed all my interest in the conclave
To bend him to this point : he said that you
Bought perilous impunity with your gold ;
That crimes like yours if once or twice compounded
Enriched the Church.

Et partout ailleurs, dans le drame de Shelley, où une injure est adressée au Pontife, Niccolini supprime soigneusement le passage ou la phrase redoutés.

Ce fait est d'autant plus curieux que le poète travaillait en même temps à sa tragédie anti-papale.

Était-ce pour faire retentir plus fortement sa voix prophétique dans l'*Arnaldo* qu'il dissimulait ainsi sa conception dantesque en traduisant *Cenci* ? On

peut le croire ou bien encore expliquer ces signes de dévouement envers l'Eglise par une certaine crainte de la censure qui mettaient Niccolini sur ses gardes et lui imposaient le silence.

Le temps d'*Arnaldo* n'était pas encore venu.

Voyons maintenant une de ces *modifications* dont on pourrait multiplier les exemples chez Niccolini.

Dans la première scène du quatrième acte, Shelley décrit ainsi l'horrible perversité de Cenci :

She comes not ; yet I left her even now
Languished and fain. She knows the penalty
Of her delay : yet what if threats are vain ?
Am I not now within Petrella's moat ?
Or fear I still the eyes and ears of Rome ?
Might I not drag her by the golden hair ?
Stamp on her ? Keep her sleepless till her brain
Be overworn ? Tame her with chains and famine ?
Less would suffice. Yet so to lease undone
What I must seek ! No, 'tis her stubborn will
Which by its own consent shall stoop as low
As that which drags it down.

Niccolini ne put se décider à rendre ce satanisme, car il croyait toujours à un but moral, contrairement à Shelley, qui avait dit, « il faut éviter le but moral dans un pareil sujet ». Le poète italien tâchait donc de tempérer la contemplation des déformités morales et au lieu de donner le spectacle de ces horreurs, il mit dans la bouche de Cenci les paroles suivantes :

Tardi esser dee, chè affaticati, oscuri,
Gli occhi mi chiude con maggior gravezza

Che non è usato il sonno. Oh coscienza
Sei la maggior delle menzogne umane ! (1).

Puis il se dit qu'à celui qui croit ainsi, le repos n'est jamais dérobé. Cenci lui-même aura un bon sommeil et se réveillera en souriant joyeusement, à l'horrible pensée qu'il sera un jour appelé par les démons d'enfer aux flammes perpétuelles, et que pour lui se fera entendre au ciel un chant plaintif. Que seul, les braves gens sur cette terre soient tristes », dit-il, en se réjouissant de ses crimes.

Comme exemple de légère modification de l'original, citons le passage suivant :

SHELLEY

Do evil deeds thus quickly come to end ?
O, that the vain remorse which must chastise
Crimes done, had but as loud a voice to warn
As its keen sting is mortal to avenge !
O, that the hour when present had cast off
The mantle of its mystery, and shown
The ghastly form with which it now returns
When its scared glance is roused, cheering the hounds
Of conscience to their prey ! Alas ! Alas !
At was a wicked thought, a piteous deed,
To kill an old and heavy headed father.

Chez Niccolini les images sont omises et ce discours de Giacomo est, par conséquent, fort raccourci.

Il est possible que les vers imagés de Shelley aient offert une certaine difficulté au traducteur qui jugea préférable de les supprimer. En tout cas, on ne peut

(1) Il doit se faire tard, puisque le sommeil ferme mes yeux fatigués et obscurcis, plus obstinément que d'habitude. O, conscience, tu es le plus grand des mensonges humains !

guère considérer la version italienne des vers cités plus haut comme une « imitation ».

La voici :

GIACOMO

Ahi ! così prontamente un gran delitto
Eseguirsi poteva, è tosto il vano
Rimorso gli succede, e della colpa
Manifesta l'orror quando è compita.
Opra fu certo di crudel pensiero
Compri ferri inviar del padre annoso
Sulla testa canuta (1).

Quant aux vers rendus tels quels, en essayant de les citer, on finirait par donner la tragédie anglaise tout entière y compris le plagiat que Shelley a fait du « Purgatoire de Saint-Patrice » par Caldéron. Shelley avoue lui-même « le seul plagiat de son œuvre ». Il s'agit de la belle description d'un effroyable précipice, que Béatrice fait en attendant l'arrivée du meurtrier de son père. Tous les pittoresques détails de cet admirable tableau sont empruntés à Caldéron. Et Niccolini les transcrit de nouveau dans la langue romane la plus proche de l'espagnol.

Donc, la *Béatrice Cenci* de Niccolini est une œuvre qui n'ajoute guère à son mérite. Elle présente seulement l'intérêt de préparer le terrain et d'être évidemment le signe précurseur d'*Arnaldo da Brescia*.

(1) Hélas, lorsqu'un grand crime est si promptement exécuté, le remords inutile vient soudain prendre sa place et manifeste l'horreur de la faute, une fois accomplie. Ce fut certainement l'œuvre d'une cruelle pensée que d'envoyer des armes mercenaires pour menacer la tête blanche d'un vieux père.

Arnaldo de Brescia

Même De Sanctis, qui généralement est un critique sévère pour Niccolini, admet de grandes beautés dans *Arnaldo da Brescia*. C'est un poème plutôt qu'un drame, découpé en grands tableaux à la manière de Shakespeare. Un tel découpage a ses commodités. Il a aussi ses inconvénients : éparpillement de l'action, dispersion de l'effet théâtral, longueur et monotonie. Ce sont d'ailleurs les défauts ordinaires de notre auteur. Il n'a pas su s'en débarrasser même dans le bel *Arnaldo* que ses compatriotes considérèrent comme la plus grande œuvre nationale de l'Italie depuis la *Divine Comédie* (1).

« Peut être le seul drame national que les Italiens possèdent est-il l'*Arnaldo da Brescia*, du florentin Jean-Baptiste Niccolini, dit F. Gregorius dans son « Histoire de Rome » (2).

(1) Corrado Gargioli. *La Divina comedia e l'Arnaldo da Brescia*.

(2) F. Gregorius, *Storia della città di Roma*, vol. II, libr. VIII, pp. 570 ; nota 24.

Cet historien s'occupe longuement de l'*Arnaldo* de Niccolini, le moine au visage maigre et pâle, vêtu d'une pauvre robe monastique, qui se promène comme un fantôme parmi les ruines du Capitole, pour enflammer de ses discours hérétiques le peuple romain. Cette hérésie, il l'avait apportée de France. Jeune encore, Arnaldo quittait Brescia pour se rendre auprès du grand philosophe français Abélard. La renommée de ce dernier, qui avait attiré une grande multitude de disciples de toutes les parties de la France et même de l'Europe, était arrivée jusqu'à Brescia. Bientôt Arnaldo devient non seulement le disciple, mais le grand ami d'Abélard. Pénétré de la doctrine du grand dialecticien français, Arnaldo prêcha d'abord à Zurich, puis à Rome, la pensée libre qui annonçait déjà l'indépendance future de la philosophie par rapport à la théologie. L'Eglise avait lancé contre Abélard plusieurs anathèmes. Son disciple Arnaldo ne s'en attira pas moins. Venu à Rome, à l'époque de la république restaurée, il excita le peuple contre la Papauté, réussit à se faire écouter et à gagner des partisans, mais l'Eglise, se servant de son pouvoir sur la foi non éclairée de ce même peuple, l'emporta à la fin. Arnaldo fut banni, trahi et condamné à mort.

Voilà le héros de Niccolini, et comme l'a dit De Sanctis, il y a en lui l'étoffe d'un *Prométhée* ou d'un *Wallenstein*. Ce sujet convenait d'autant plus à notre poète que les événements politiques qui suivirent la publication de son *Procida*, avaient une certaine res-

semblance avec l'époque d'Arnaldo. En effet, après la mort de Pie III on avait tenté à Rome de s'emparer du château de « Saint-Ange », pendant le conclave, et de soustraire la citadelle au pouvoir du Pape. Mais la police parvint à déjouer ce projet avant qu'il fût mis à exécution. On dispersa les émeutiers et le pape Grégoire XVI rentra à Rome, pontife et roi.

Aussi l'*Arnaldo de Brescia*, de Niccolini, n'est-il pas tout simplement le moine du ^{xii}^e siècle, aux idées libres et hérétiques, il est bien plus : c'est le prophète dont les accents annoncent l'unité de l'Italie et l'anéantissement du pouvoir politique des Papes. Cet Arnaldo, enfin, est le poète lui-même, qui reprend les idées réformatrices du Chant XVI du *Purgatoire* de Dante, et celles du *Prince* de Machiavel. En tâchant de comprendre ce qu'est au fond Arnaldo, nous apercevons mieux ce qu'était Niccolini lui-même, pendant une époque douloureuse pour son pays. Si l'auteur avait réussi à se cacher dans *Jean de Procida*, il se révèle par contre à tout moment dans *Arnaldo*. Il est là d'un bout à l'autre de son drame ; on ne l'oublie jamais : tantôt c'est le disciple de Condillac et de Locke qui parle par la bouche d'Arnaldo, tantôt c'est l'ennemi de Gioberti qui s'attaque aux nouveaux guelfes et gibelins, et c'est toujours le grand patriote qui ne se lasse pas de réveiller la conscience du peuple italien. Pour ce lyrisme, Niccolini se rapproche de Léopardi et de Giusti et c'est là qu'il faut chercher la vraie beauté

de son œuvre. A ce propos Guerrazzi écrivit à Puccini :

« Avez-vous lu *Arnaldo* ? Moi, j'avais commencé à le lire comme un drame, et il m'a ennuyé à la deuxième scène. Niccolini a eu tort de lui donner le nom de tragédie. Ne pouvant me persuader qu'un livre d'un si grand homme n'eût en soi de belles parties, je l'ai repris non pour le drame, mais pour y chercher de l'histoire, de la philosophie et de la poésie. Et voilà que ce livre a pris dans mes mains des dimensions gigantesques. Je le lis et le relis — c'est l'antidote de Gioberti. »

Il est vrai que les personnages d'*Arnaldo* n'ont pas de relief. Ce ne sont que des symboles. *Arnaldo* incarne toutes les belles inspirations d'un peuple ; le pape Adrien nous intéresse uniquement comme représentant de l'Eglise avide de pouvoir, et Adélasie est le fanatisme religieux personnifié. La voix du prophète *Arnaldo* retentit du haut du Capitole. Le peuple s'agite et se révolte. On s'assemble autour du grand prédicateur, on le suit partout. *Arnaldo* captive ce peuple assemblé par sa parole de feu ; il le passionne en lui prêchant « Dieu et la liberté ». En vain l'Eglise envoie des émissaires qui s'efforcent de menacer le moine ; en vain essaient-ils de disperser la foule, elle reste subjuguée comme devant un Christ.

Or, voici que des Suisses, venus de la libre Helvétie, joignent leurs forces à celle du peuple révolté. *Arnaldo* avait passé des années dans leur pays. Son

souffle prophétique les avait enflammés, eux aussi. Ils suivent donc leur maître et unissent leurs chants exaltés à ceux des Romains. Rien ne peut réduire ni Arnaldo, ni le peuple au silence. Le pape Adrien IV prend alors des mesures plus efficaces. Il se rend lui-même auprès d'Arnaldo et s'entretient avec lui, ce qui donne lieu à une des plus belles scènes de la tragédie. Aucune menace ne peut effrayer Arnaldo ni le faire renoncer à ses grandes et nobles aspirations. Il reste inébranlable dans sa haute mission de réformateur. Et lorsque le cardinal Guido (le personnage historique s'appelait Girardo) vient négocier avec le peuple, il est tué par la foule en délire. C'est alors qu'Adrien prononce la fameuse interdiction qui jette partout l'effroi. Arnaldo s'enfuit de Rome ; les Suisses repartent pour leurs montagnes. Le tumulte s'accroît d'autre part : les exilés de la Lombardie, que Barberousse avait saccagée, accourent à Rome. Dans le vaste désert de la campagne romaine ils joignent leurs cris désespérés à celui du grand solitaire fugitif. Barberousse est venu chercher à Rome la couronne impériale en promettant de son côté de réprimer la rébellion et de punir Arnaldo. Celui-ci est caché dans le château d'Ostasio. Mais, Adélasie, la femme de ce dernier, saisie d'une terreur religieuse, vient dénoncer le lieu où se cache le chef des rebelles. Arnaldo est brûlé, mais les Romains se soulèvent de nouveau et sont enfin réprimés par les troupes allemandes. En vain les cendres du moine furent-elles jetées dans le Tibre, comme pour purger

l'Italie de son passage ; la révolution d'Arnaldo devait accomplir plus tard la grande unité nationale de l'Italie.

Il s'agit donc d'une conception unique et puissante qui a donné naissance à l'œuvre la plus originale de Niccolini, tout en ouvrant de grandes avenues aux procédés de son art nouveau. Le poète s'y élance d'un libre vol et atteint parfois des hauteurs qui nous étonnent.

Au premier abord, ce qui nous frappe dans *Arnaldo*, c'est le rôle qu'y joue la foule. Shakespeare et Schiller en avaient révélé le secret au poète florentin. Après des hésitations et des tâtonnements, Niccolini se décida enfin à suivre ses grands maîtres. Dans *Foscarini* nous avons senti la foule s'agiter, bien qu'encore invisible. On la devine plutôt qu'on ne la voit. Dans *Procida*, le poète s'en sert comme fond. C'est seulement au dernier acte qu'il met en jeu le peuple. Mais dans *Arnaldo* le peuple romain est tout ; il s'agite, il vit. On dirait presque la foule dans *Jules César* ou dans *Guillaume Tell*. Le peuple romain domine le drame d'un bout à l'autre. *Arnaldo*, répétons-le, n'est que sa voix, sa conscience. Et ce peuple nous le voyons sous tant d'aspects ! C'est la multitude qui change sous la pression du puissant agitateur, telle que nous l'avait montré le grand art de Shakespeare dans *Jules César* ou dans *Coriolan*. De cette foule inconstante, dure de cœur, cruelle, mouvante, comme les vagues de la mer, maintenant emportée par un orateur enthousiaste,

un moment après gagnée par son adversaire, on a aussi quelques aperçus dans *Arnaldo*.

Le grand héros de Niccolini, comme Brutus, enflamme le peuple par sa parole. On se presse autour d'Arnaldo, on l'exalte comme un dieu. Si Guido est tué par la foule furieuse, c'est qu'il s'y prend gauchement. Lui, ainsi que le Pape, avait espéré gagner le peuple par la solennité d'une pompe religieuse. Or, ce moyen ayant échoué, du moment que du Capitole retentissait toujours la voix prophétique d'Arnaldo, nul ne pouvait avoir d'empire sur le peuple, pas même en agissant sur son fanatisme religieux.

Si seulement Guido, comme Antoine dans *Jules César*, avait su gagner ce peuple inconstant, par un discours à propos, il l'aurait sans doute emporté sur son rival, et, au lieu de le tuer, ce même peuple aurait sans doute crié : « A mort le moine ! » Il n'en fut pourtant pas ainsi et pour une bonne raison : le corps de Guido devait servir à produire le même effet que celui de Jules César. Rappelons la scène fameuse où Antoine apporte le cadavre et dit en montrant les blessures :

Cesar has had great wrong.

Un moment après on s'enthousiasmait pour César et on criait des malédictions contre Brutus.

Ainsi chez Niccolini le pape Adrien IV sut profiter du moment psychologique. Le cadavre de Guido, déchiré par la foule, est exposé en pleine vue dans la cathédrale Saint-Pierre. L'interdiction est

prononcée et le peuple est maudit. Le glas funèbre de l'immense basilique fait trembler les consciences et tressaillir les cœurs. La foule est émue. Elle veut suivre le cortège, mais on le lui interdit. L'imposant temple est fermé. Personne n'y peut avoir accès. Une panique religieuse saisit le peuple. Le silence est poignant. Et le tintement sinistre de continuer, et la voix du Pape de se faire entendre, menaçante et terrible, derrière le portail fermé de la basilique. Le Pontife se montre enfin au peuple affolé ; mais au lieu de le bénir, il le maudit. Si Arnaldo avait paru parmi ce même peuple en ce moment-là, on l'aurait couvert de reproches, on l'aurait déchiré en mille morceaux !

Cette terreur religieuse atteint son point culminant chez les femmes. Elles sont là, blotties contre le portail fermé, à jeter des cris désespérés chaque fois qu'on entend les malédictions infernales du Pape et l'anathème des cardinaux.

L'effet de cette scène est saisissant. Sa beauté est grande. Mais, ôtez-lui tout l'appareil du christianisme et qu'est-ce que vous aurez ? N'est-ce pas à peu de chose près, la fameuse scène du troisième acte de *Jules César* ?

Rappelons aussi le peuple romain tel que Shakespeare nous le représente dans son *Coriolan*. La « robe d'humilité » dont ce guerrier avait su se vêtir ; les blessures qu'il exhibait à ce peuple pour lequel il s'était battu, avaient pour le moment le dessus.

« *He has done nobly* », s'écriait-on en lui promettant de faire changer la robe d'humilité pour la toge de consul.

Mais cet enthousiasme ne dure qu'un moment. Brutus les harangue avec plus de succès. Il gagne le peuple et Coriolan est banni.

Pareillement chez Niccolini. Arnaldo est abandonné. Personne ne s'occupe plus de lui. Le peuple est maintenant ébloui par toute la magnificence de l'empereur Barberousse. Lui seul pourra sans doute leur donner la paix et le bonheur qu'ils cherchaient. Des émissaires sont envoyés auprès de lui, le suppliant de demeurer parmi eux :

Ospite breve
Perchè vieni fra noi ? qui torna, e siedi,
Se Cesare vuoi dirti. Allor straniero
Più non sarai ma cittadino : il freno
Riprendi qui dell' universo, e regna
Dall' eterna città (1).

Et de même que l'exilé Coriolan franchit de nouveau les portes de Rome pour y trouver la mort, Arnaldo y rentre aussi — non pas avec une armée, car les soldats allemands l'emmènent au lieu de son exécution. Le peuple montre alors de nouveau son inconstance. Le délire du crime ayant passé, il se soulève contre son nouveau maître, seulement pour rencontrer l'obstacle irrésistible d'une main de fer.

En outre, il y a une autre situation qui rapproche

(1) Pourquoi es-tu veau parmi nous pour être notre hôte de peu de jours ? Reviens et établis-toi ici, si tu veux t'appeler empereur. Alors tu ne seras pas étranger, mais citoyen. Reprends ici le gouvernement de l'univers et règne de la cité universelle.

Arnaldo de Coriolan. Bannis tous les deux, on les voit seuls en proie à leurs tristes pensées parmi les solitudes de la vaste campagne romaine. Coriolan, en s'approchant d'Antium, autrefois cité rivale et vaincue par lui, craint :

Lest that thy wives with spits and boys with stones
In punny battle slain me.

Arnaldo, triste et le cœur brisé, comme la colonne à laquelle il s'est appuyé, promène son regard sur les solitudes, pareilles à celles de son âme.

Su colonna atterrata il fianco infermo
Posar mi giovi. Ah ! più di lei giacete,
Alme latine, ed alla prima altezza
Chi tornarvi potrà ? (1).

Nous voici donc en face d'un dur guerrier avide de gloire, mais du héros même du début du XIX^e siècle, seul avec la grandeur de son rêve. Le silence et la solitude qui l'entouraient étaient aussi vastes que le bruit et le tumulte des hommes qui l'avaient abandonné. Et il se laisse un moment emporter par le sentiment désolé de l'abandon. C'est alors qu'Arnaldo se rappelle avec une douce mélancolie les heures passées au monastère. Les cloches du soir le font tressaillir et la brise tiède venue de la mer voisine qui agite ses cheveux blanchis, lui fait dire :

... oh notte,
Più silenzi non hai !... Dolce all' orecchio
Giunge dei flutti il mormorio lontano

(1) Sur une colonne gisant à terre, il m'est doux d'appuyer mon corps malade. Ah, peuple latin, tu es tombé bien plus bas qu'elle, et qui pourra te redresser à ta première hauteur ?

In un vasto deserto, e più non sono
Le tenebre un confine... (1).

Ainsi avait parlé René parcourant les déserts, l'angoisse dans le cœur et le regard perdu dans le sublime ; ainsi Jocelyn (2), cet autre moine solitaire, du haut des glaciers et des ravins, étouffait sa tristesse dans des hymnes et des prières.

Victor Hugo avait devancé Niccolini de dix ans, par les invectives qu'il osa jeter à la Papauté dans sa *Lucrèce Borgia*. Bien que Niccolini se montrât toujours ennemi acharné de l'art de Hugo, il a dû approuver de tout cœur l'audacieuse attaque. Il semble même qu'il se soit souvenu de donna Lucrezia saisie par le remords de ses péchés en écrivant la touchante scène où Adélasie paraît devant le Pape toute frémissante, prête à lui avouer le crime de sa famille.

En présence d'un fils qu'elle adore et qui la terrifie en même temps, *Lucrèce* souffrait des tortures infinies et n'osait prononcer le mot fatal pour soulager sa conscience.

En proie à la terreur religieuse, Adélasie est de même affolée par les tortures du remords. Elle accourt auprès du Pape pour lui dénoncer l'endroit où son mari cache l'hérétique. C'est une figure pitoya-

(1) O nuit, tu n'es plus silencieuse ! Le murmure lointain des flots retentit doucement à l'oreille dans un vaste désert et les ténèbres n'ont plus de bornes.

(2) Lamartine envoya à Niccolini une lettre d'éloges à propos d'*Arnaldo*,

ble que cette Adélasie aux cheveux épars et aux joues toutes baignées de larmes, prosternée devant le Saint-Père. Lorsqu'elle veut parler, ses dents claquent et aucune parole ne peut s'échapper de ses lèvres. Son amour pour ses enfants, son dévouement au mari qu'elle veut sauver des peines éternelles en l'envoyant à la mort ici-bas, la font hésiter. Mais le Pape lui arrache le secret. Son péché est pardonné, pas celui, cependant, de son mari qui sera condamné. Alors la douce et pieuse Adélasie montre ses griffes de tigresse : elle se révolte contre toute tyrannie et toute difformité morale.

Aborro
Pontifici e monarchi...
Pietà di me non hanno
I due mostri del mondo (1).

Nous voilà revenu au principal motif de la tragédie. En effet, on y revient toujours dans cette grande symphonie de la liberté politique et religieuse. Quand Arnaldo se tait, le même motif est repris par les chœurs des Suisses, par les compagnons du moine ou par les exilés. Et l'écho de l'hymne de liberté est porté de mont en mont, jusqu'à la cité éternelle.

Les chœurs, dans *Arnaldo*, ne ressemblent guère à ceux de *Procida* : ils ne se rattachent nullement à l'action. Ce ne sont que des effusions lyriques, douces et exaltées au moment du triomphe d'Arnaldo,

(1) J'abhorre les Pontifes et les Monarques. Ils n'ont point pitié de moi ces deux monstres du monde.

lugubres et douloureuses après l'outrage des Allemands. Il est inutile de les comparer aux cantiques d'*Athalie* et aux odes dans les drames de Manzoni.

Par leur grâce et leur légèreté, par la pureté de leur lyrisme et le caractère prophétique de leurs accents, ces chants des divers chœurs, dans *Arnaldo*, ressembleraient plutôt à ceux du *Prométhée* délivré de Shelley. Tout est effusion lyrique dans ce drame du poète anglais. Les chœurs des esprits révèlent par leurs chants fantastiques et mystérieux le spectacle merveilleux de la perfectibilité humaine. Combien Niccolini est loin du poète des nuages et des vents, de ses envolées libres et vertigineuses ! Et pourtant, l'Italien au front sombre, dont le pied reste obstinément fixé aux réalités terrestres, avait une admiration surprenante pour le poète éthéré. Il visait à son idéal, il s'inspirait de sa poésie aérienne et quelque chose de son souffle léger avait sans doute pénétré dans des vers comme ceux-ci :

Per l'ampio sentiero cavalli fuggenti
Con orridi crini, ludibrio de' venti.
Non canto d'augelli, non lieto rumore ;
Ma eterne custodi d'antico dolore
E tombe, e ruine che metton sgomento
Al suono dei pini commossi dal vento... (1).

Ainsi chantaient les Suisses, volant vers leurs montagnes, après la fuite d'*Arnaldo*. L'exquise har-

(1) A travers les sentiers spacieux les chevaux fuient, avec leurs crinières pressées où les vents se jouent. Point de chant d'oiseaux, point de murmures joyeux, mais partout, gardiens éternels de l'antique douleur, et des tombeaux et des ruines qui rendent effrayant le bruit des sapins agités par le vent.

monie de cette poésie est digne de Lamartine, qui avait déjà chanté :

Seulement dans les troncs des pins aux larges cimes
Dont les groupes épars croissent sur ces abîmes,
L'haleine de la nuit, qui se brise parfois
Répand de loin en loin d'harmonieuses voix.

Le héros romantique de Niccolini, que nous avons reconnu chez *Foscarini* et *Procida*, prend des contours mieux définis chez *Arnaldo*. 'Si celui-ci s'attaque au Pape et à l'Église, s'il incite tout un peuple à la révolte, c'est qu'il rêve à un état de choses, à un moyen d'arriver peu à peu à la « perfectibilité » humaine. Arnaldo est donc un visionnaire qui est à la poursuite du grandiose et de l'infini :

Perchè in Italia, io vòlli
Libertade e virtù, farà ritorno
A Dio lo spìrto, e andrà di stella in stella
Eterno peregrin dell infinito (1).

Et combien Arnaldo ressemble au héros traditionnel des romantiques, assis près d'une colonne brisée, seul avec sa douleur et sa désillusion, dans la campagne déserte de Rome :

Mi sento oppresso
Dal grave duol delle speranze altere
Sempre deluse nell' Italia, e trovo
Dentro l'anima mia maggior deserto
Che questo dove già l'aër s'imbruna
E m'annunzia la sera (2).

(1) Puisque j'ai aspiré pour l'Italie à la liberté et à la vertu, mon esprit retournera auprès de Dieu et ira d'étoile en étoile, éternel pèlerin de l'infini.

(2) Je me sens oppressé par la cruelle douleur de voir les espérances orgueilleuses toujours déçues pour l'Italie ; et je trouve dans mon âme un plus grand désert que celui-ci où déjà l'air s'assombrit et m'annonce le soir,

Voici toujours *René*, seul dans le désert avec sa douleur, ou bien Moïse, cet autre solitaire de Vigny, qui disait au Seigneur :

Ne finirai-je pas ?

Où voulez-vous que je porte mes pas ?

Je vivrai donc toujours puissant et solitaire.

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

Mais au moment suprême le martyr retrouve la paix : il approche du supplice, les yeux illuminés par la vision superbe de l'Italie réunie.

L'apparition d'*Arnaldo* en 1843, fut un événement politique. On le salua partout d'un accord unanime et la sainte colère du poète trouva un écho dans le cœur généreux des Italiens.

Brunone Bianchi, abbé de la basilique de Saint-Laurent, à Florence, dans une séance solennelle de l'Académie de la Crusca, appela « *Arnaldo* » un cri de malédiction et de guerre contre l'étranger qui oserait traverser les Alpes pour apporter des chaînes et des troubles en Italie.

Il va sans dire que l'auteur s'attira beaucoup d'ennemis. A la punition de l'auteur de *Procida* vint s'ajouter la haine de la part du clergé. En effet, le représentant du Pape à Florence demanda officiellement au Gouvernement Grand Ducal de faire emprisonner dans une forteresse l'auteur de la tragédie anti-papale, ou bien de l'exiler. Mais le Conseil d'Etat n'y fit pas attention, de sorte que Niccolini continua de vivre en liberté à Florence, quoiqu'entouré d'ennemis et d'espions.

Néanmoins, cette tragédie fut une révélation. Le

peuple italien vit en Arnaldo un prophète de ses espérances, un martyr de sa foi. Le nom de Niccolini devint cher à la nation entière et la figure idéale d'Arnaldo pénétra dans la conscience populaire ; car ce martyr personnifiait les ardentes luttes de son temps et scella de son sang une des plus audacieuses tentatives de révolution qu'ait vue le Moyen Age.

Ce disciple d'Abélard auquel Niccolini a enseigné la pensée française du XVIII^e siècle, fut un homme d'action. De ses idées religieuses Niccolini ne dit rien. On ne peut, par conséquent, les préciser. Ce qu'il voulait, c'était le divorce de l'ordre terrestre et de l'ordre spirituel et l'indépendance réciproque du pouvoir laïque et du pouvoir religieux ; il voulait abattre la puissance séculaire des papes et dépouiller les empereurs de tout principe ecclésiastique, ou, en termes modernes, il voulait séparer l'Etat de l'Eglise et fonder le règne de la liberté politique et religieuse.

Ainsi Arnaldo fut le prophète de la grande unité italienne de 1860, et des événements politico-ecclésiastiques qui se déroulèrent une dizaine d'années plus tard.

CONCLUSION

Jean-Baptiste Niccolini se rattache à la rénovation de l'Italie par le développement invincible de sa pensée ; il sympathise avec toutes les conquêtes de la raison humaine et éprouve sans cesse le besoin du vrai ; il s'en éloigne par une réserve qui ne l'abandonne jamais dans ses hardiesses, par un goût qui s'effraie aisément de la licence littéraire, par ses visibles affinités avec le XVIII^e siècle, par son amour presque exclusif pour les gloires nationales.

On a, avec raison, appelé Niccolini « le dernier petit-fils de Dante », car, pénétré de la noblesse de sa pensée, il la propagea parmi ses compatriotes en accents vifs et éloquents.

Sous l'aspect modeste de l'écrivain, Niccolini cachait l'âme ardente d'un tribun. Guerrazzi, son contemporain, le nomma à juste titre « la grande conscience de l'Italie ». De même que Victor Hugo en France, Niccolini se fit la voix énergique de la conscience du peuple. Son cœur frémissait à chaque

bouleversement de sa patrie. Digne disciple de Dante et de Miachavel, Jean-Baptiste Niccolini épuisa toutes forces, tout son génie, toutes ses affections devant l'autel de la patrie.

De là, vient que Niccolini est le poète moderne le plus populaire en Italie après Manzoni. Ses tragédies furent applaudies presque dans toutes les villes de sa patrie. Malgré tout, on ne peut guère lui attribuer une physionomie littéraire bien déterminée et caractéristique. Il n'a pas fait école. Ses doctrines littéraires ne sont point originales, car la force créatrice lui manque. Il dit des choses qu'il a empruntées à d'autres. Une grande partie de son œuvre serait difficile à expliquer sans la connaissance qu'il a eue des écrivains étrangers. Grâce à l'influence de Shakespeare, de Byron, de Shelley, de Schiller et des grands romantiques français, lui, le sévère classique Niccolini, vit s'ouvrir devant lui tout un monde d'idées nouvelles au coloris chaud et vivifiant. Son inspiration se renouvela et il écrivit quelques-unes de ses plus belles œuvres.

Ce poète florentin ne put jamais se passer d'un guide, d'un modèle quel qu'il fût. De là, vient qu'il apparaît bien souvent comme un imitateur servile ; de là vient aussi que ce sont les sujets historiques qui conviennent le mieux à son esprit, car il n'est guère original. Niccolini n'entreprend jamais une composition sans remonter à toutes les sources de son sujet : il fait d'innombrables recherches et puise dans tous les documents qu'il a trouvés. C'est pour-

quoi on peut facilement désarticuler ses œuvres et en découvrir les parties extrinsèques. Puisqu'il ne compose guère sans avoir ses modèles directement devant les yeux, ou bien sans se remémorer des lectures récentes, on est surpris à tous moments de se trouver en face de toute une hiérarchie d'idées et de procédés qui lui viennent d'autrui. Son génie ne crée donc jamais sans le point de contact d'une force extérieure. Après ce choc indispensable, Niccolini se met au travail sans perdre de vue, toutefois, l'influence inspiratrice.

S'apercevant de bonne heure que le drame d'Alfieri ne répondait plus au goût et aux exigences de l'Italie du *xix^e* siècle il se proposa de créer un nouveau genre. Ce fut alors qu'il se soumit tout entier aux influences étrangères.

Mais bientôt il s'aperçut de l'insuffisance de ses forces et de la courte haleine de son génie.

Niccolini n'est original que lorsqu'il s'inspire de la seule passion de sa vie, l'amour de la patrie. C'est alors qu'il s'élève à des hauteurs sublimes et crée les plus beaux passages lyriques de son œuvre. Il s'ensuit que ses tragédies ne sont belles qu'en partie, jamais dans l'ensemble.

Malgré ses efforts, Niccolini ne parvint pas à créer un théâtre. Sa conception dramatique est basée sur un sentiment trop passager pour quelle puisse avoir une réussite durable.

Pour résumer Niccolini, il suffit de ces deux mots : ce fut un grand patriote, inspiré et nourri par des idées venues d'au-delà les Alpes.

BIBLIOGRAPHIE

ADDISON Joseph. — Poetical Works, vol. I (*Rosmond*), London, 1704, in-18.

ALITOPISTO Eusebio, nel *Giornale letterario scientifico modenese*, del 1844, tomo VII, pag. 549-551.

AMBROSOLI F., nella *Biblioteca Italiana*, 1826, vol. XLIII. (Article sur Niccolini).

A. D'ANCONA e O. BACCI. — Manuale della letteratura italiana, V^o vol. Firenze, in-8.

Antologia di Firenze, 1823, vol. IX, marzo, pag. 186 ;

— — — 1824, vol. XIII, febbraio, pag. 142 ;

— — — 1825, novembre, vol. XX, pag. 117 ;

— — — 1827, aprile, vol. XXVI, pag. 111 ;

— — — 1827, ottobre, vol. XXVIII, pag. 119 ;

— — — 1827, novembre e dicembre, pag. 183-184. (Articles sur G.-B. Niccolini).

ARCARI Paolo. — G.-B. Niccolini e la sua opera drammatica, Milano, 1901, in-8.

ARNAULT Antoine. V. — *Blanche et Montcassin*, tragédie en 5 actes. Paris, Demonville, an VII, in-8.

BACCI P., nella *Rassegna Nazionale*, 159, 160, 1908. (G.-B. Niccolini e l'Accademia).

BALDINI Massimo. — Il teatro di G.-B. Niccolini. (Saggio critico-estetico). Firenze, 1907, in-8.

BERTANA Emilio. — La tragedia (Storia dei generi letterari), s. d., in-8.

BIANCHI Celestino. — G.-B. Niccolini (nella *Patria*, 6 agosto 1847).

BONAPARTE Pierre. — Nabuchodonosor (traduction). Paris, 1861, in-4°.

BONNECHOSE (DE) Emile. — *Rosemonde* (tragédie), Paris, 1826, in-8.

BOZZELI, LE CHEVALIER. — Dell' imitazione tragica presso gli antichi e presso i moderni, III° vol. Lugano, 1837-38, in-8.

BRIFAUT Charles. — Œuvres, V° vol., Paris, 1858, in-8. *Rosemonde* (poème).

BRITISH Poets, Select Works, edited by Aikin, London, 1821. V° vol., pp. 129-141.

BROFFERIO Angelo, nel *Messaggiere Torinese*, 1844, n. 24-26.

BYRON, lord GORDON. — Complete Works. Paris, Baudry, 1835, in-4°.

CAPPELETTI Giuseppe. — Osservazioni critiche, storiche, teologiche sulla tragedia *Arnaldo da Brescia* di G.-B. Niccolini, Venezia, 1844, in-8.

CARMIGNANI Giovanni. — Sulla tragedia *Antonio Foscari*, di G.-B. Niccolini (Articolo estretto dal *Nuovo Giornale dei letterati*), Pisa, 1827, in-8.

CHATEAUBRUN (DE) et GUIMOND DE LA TOUCHE. — Œuvres choisies, Paris, 1830, pp. 136-137.

CICOGNANI J. — Osservazioni letterarie sul teatrale componimento intitolato *Antonio Foscari*, Italia, 1827, in-8.

COEN A. — Discorso su G.-B. Niccolini. Firenze, 1868, in-16.

COUPÉ (L'abbé). — Soirées littéraires. Paris, 1795, in-8.

CROCE B. — G.-B. Niccolini. (nella *Critica*, t. XIV, p. 120, Napoli, 1911.)

DANIEL Samuel. — Works of English Poets, London, 1810, vol. III, p. 560. (The Complaint of Rosamonda).

DARU Pierre. — Histoire de la République de Venise, Paris, 1819, 4, XXXII.

DE' RICCI, Scipione. — Memorie, vol. II, Firenze, 1865, in-4°.

DELAVIGNE Casimir. — *Vêpres Siciliennes*, tragédie en 5 actes, Paris, Barba, 1829, in-8.

DE RUBERTIS A., nella *Rassegna Nazionale*, 2, 14, 1918. (G.-B. Niccolini ed i comici.)

DE SANCTIS Francesco. — Saggi Critici, Napoli, 1869, in-16.

— — — Nuovi Saggi Critici, Napoli, 1872, in-16.

— — — La letteratura italiana nel secolo XIX, Napoli, 1897, pag. 548.

FABRIS Lina. — *Giovanni da Procida* di G.-B. Niccolini, Firenze, 1902, in-8.

FERRARI G. — La révolution en Italie (Dans la *Revue des Deux Mondes*), 1^{er} janvier 1845, page 187.

FLAMINI F. — Compendio di storia letteraria italiana, Livorno, 1918, in-8.

FOSCOLO Ugo. — Epistolario raccolto e ordinato da F. S. Orlandini e da E. Mayer, I, 418 e 432 ; Firenze, Le Monnier, 1850-1856, in-12.

FRANCHI J. (Enrico Montazio) G.-B. Niccolini, Ricordi intimi, nella *Fanfulla di Domenica*, Roma, 1879, IV, 1, 2, 34.

— La gioventù di G.-B. Niccolini, *ib.* II, 19.

— La vecchiaia di G. B. Niccolini. Nella *Domenica letteraria*. I. 35)

FRIEDMAN S. — Il dramma tedesco nel secolo XIX, vol. III, Milano, 1893, in-8.

GASPARI G.-B. — La tragedia Antonio Foscari di G.-B. Niccolini, Firenze, 1827, in-8.

Gazzetta di Firenze. — Articles sur Niccolini : 4 octobre 1823 ; 28 février 1824 ; 29 janvier 1825.

GERVINUS G. — Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts seit den Wiener Verträgen. Leipzig, 1855-1866 ; in-8.

GIERARDI Giuseppe. — Sulla tragedia di G.-B. Niccolini intitolata *Antonio Foscari*, Firenze, 1827, in-8.

GIORGI Bertola (Severino conte del). — Lettere critiche, Livorno, 1827, in-16.

GIOTTI Napoleone. — Vita di G.-B. Niccolini, Torino, 1860, in-8.

GIUDICI E. — Storia della letteratura italiana e del teatro in Italia, Firenze, 1855, in-16.

GIUSSANI Carlo. — Studi di letteratura romana, Milano, 1885, in-8.

GIUSTI Giuseppe. — Epistolario ordinato da Giovanni Frassi, vol. I, pag. 141, 150 e 169, Firenze, Le Monnier, 1859, in-8.

GREGORIOVIUS Ferdinando. — Storia della città di Roma nel medioevo, Roma, 1900, vol. II, lib. VIII, cap. 3, pag. 479 ; cap. 4, pag. 593.

GROSSI Tomaso. — Storia critica della letteratura italiana, Firenze, 1849, in-8.

— — Storia del trecento. Firenze, 1849, in-8.

GUARDIONE F. — G.-B. Niccolini, de' suoi tempi e delle sue opere, Palermo, 1895, in-16 (*Giornale della Storia Letteraria*, XXVII, 159).

- GUSTALLA R. — L'opera letteraria di G.-B. Niccolini. (Nella *Nuova Antologia*, 1915, CCCXVIII.)
- — — La vita e le opera di G.-B. Niccolini (Nella biblioteca degli studenti, n° 361).
- HAZARD Paul. — La Révolution française et les lettres italiennes, Paris, 1910, in-8.
- HAZLETT, W. CAREW. — Remains of the early popular poetry of England. Vol. IV. London, 1854-56, in-8.
- HUME John. — Douglas (tragédie). Bell's British Theatre, London, 1787. Vol. XX. — Traduction française : Théâtres étrangers, Paris, 1822, vol. XV, in-8.
- KLEIN I.-L. — Geschichte des Dramas, Leipzig, 1869, vol. VII, in-8. (Chapitre sur Niccolini, pp. 245 à 273.)
- KOERNER Theodor. — Rosmonda (Sämtliche Werke, vol. III, pp. 160 etc.).
- LAMARTINE (DE) Alphonse. — Lettre à G.-B. Niccolini, publiée par M. Toresi, Florence, 1900, in-18.
- LUCHAIRE J. — Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830. Paris, 1906, in-8.
- MARENCO Carlo. — Tragedie inedite, Firenze, 1856, in-8. (L'Avertimento ai lettori.)
- MARLOW Christopher. — Tamburlaine, the Great. (Works of Christopher Marlowe). Volume I, London, 1826, in-8.
- MAZZONI G. — L'Ottocento, Milano, s. d., in-4°.
- MESTICA G. — Manuale della letteratura italiana nel secolo decimonono, vol. II, Firenze, 1882, in-8.
- MONTANELLI G. — Memorie dal 1814 al 1840, Pisa, in-16.
- MONTANI Giuseppe, nell' *Antologia di Firenze*, 1825, vol. XX, pag. 115 ; vol. XXVIII, pag. 105 ; vol. XXXVII, pag. 154.
- MORELLO V. — Il teatro. Una Musa scomparsa. (La vita italiana nel risorgimento. 1846-1849. Serie III, Firenze, 1900, in-16.
- MUSSET (DE) Alfred. — *Lorenzaccio*. (Œuvres, vol. II.) Paris, A. Lemerre, 1907-1908, in-12.
- NICCOLINI Giovanni-Battista. — Opere, edizione ordinata e rivista dall' autore, Firenze, Felice Le Monnier, 1844, in-18, 3 vol.
- Filippo Strozzi, tragedia corredata d'una vita di Filippo, e di documenti inediti, Firenze, Le Monnier, 1847, in-16, col ritratto di Filippo ricavato da un quadro della Galleria Strozzi, e con una fac-simile della sua scrittura.

NICCOLINI Giovanni Battista. — Teatro trag. e pastorale. Napoli, 1851, 4 vol. (Giovanni da Procida, Polissena, Ino e Temisto, Mathilde, Edipo, Antonio Foscarini, *ricordi*).

Opere prima ediz. in 8. ediz. della ristampata. Napoli, Francesco Rossi, editore, 1852, in-8.

Finis sceculi. Vol. primo. Firenze, 1852, in-8.

Lettere a Giuseppe di Cesare a Napoli nella *Raccolta Epistolare*, Napoli, 1853, in-8.

Antonio Foscarini, tragedia ristampata nella *Raccolta di tragedie classiche italiane*. Firenze, 1856, in-32.

Ino e Temisto, tragedia, Firenze, 1857, in-8.

Mario e Cimbri, tragedia pubblicata per cura di Corrado Gargioli, Firenze, 1858, in-8.

Opere edite e inedite, raccolte da Corrado Gargioli, Milano, 1862-1865, in-8.

Poesie nazionali, pubblicate a profitto della guerra dell' indipendenza italiana. Firenze, 1859, in-8.

Lettere alla Signora E. N. (Angelica Palli), Livorno, Francesco Vigo, 1863, in-8.

Lettere a Mario Pieri, pubblicate per cura di David Montuori, Firenze, 1863, in-18.

Due lettere a Mario Pieri nel *Ricordo di Voze Baveri-Serristori*, pubblicate da P. Bigazzi, Firenze, 1865, in-8.

Lettere inedite all' abate M. Pelzel pubblicate da Jarro. Firenze, 1899, in-16.

Lettere inedite di P. Giordani e G.-B. Niccolini al marchese Antonio Mazzaro, pubblicate da G. Sforza nel *Giornale Storico della letteratura italiana*, 1889, vol. XIII, p. 346, in-16.

Alcune lettere. Firenze, 1911, in-16.

Due lettere. Lugo, 1874, in-18.

Lettere inedite. G. Nerucci, 1890, in-18.

Tre lettere. Camaiore, 1900, in-16.

Pensieri poetici. Firenze, 1860, in-16.

Lezioni di Mitologia dette nell' *Accademia delle Belle Arti* negli anni 1807-1808; Firenze, 1855, 2 vol. in-18.

ORVETO Vittoria. — G.-B. Niccolini (Nella *Rivista d'Italia* novembre 1903).

OSTERMANN Maria. — Il pensiero politico di G.-B. Niccolini (Milano, 1900, in-8).

PATTISON William. — *Rosmond*. — Poetical Works, vol. I, London, 1728, pp. 35 etc., in-16.

PERCY T. — Reliques of Ancient Poetry. *Fair Rosamond*, vol. II, lib. I, XVIII, London, 1765, in-18.

PIERI Mario. — Memorie inedite, Firenze, 1830-1836, in-8.

PONTE A. — Arnaldo da Brescia della tragedia di G.-B. Niccolini e Carlo Marengo, Sondrio, 1880, in-16.

PREZZINER. — Storia della studio Fiorentino, Firenze, 1810, vol. II, pag. 258.

RAGGIO G.-B. — *Arnaldo da Brescia* da G.-B. Niccolini della Rivista Ligure, 1844, vol. I, pp. 44-61.

Rassegna Nazionale. — 2, 14, 1918 (Article sur Niccolini).

REMUSAT (DE) Charles. — Abélard. Paris, 1895, 2 vol. in-8.

Revue encyclopédique, 1828, vol. XXXIX, p. 179. (Article sur Niccolini.)

SCHILLER (VON) F. — Don Carlos, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell (Sämmtliche Werke). Stuttgart, J.-G. Cotta, 1867, in-24.

SETTEMBRINI Luigi. — Lezioni di letteratura italiana, vol. III, Napoli, 1881, in-8.

SHELLEY Percy. — *Beatrice Cenci*. (Poetical Works) Oxford, 1904, in-8.

TAORMINA Giuseppe, nella *Rassegna Nazionale*, p. 54, 1890.

TENCA Carlo, nella *Rivista Europea*, marzo e aprile 1845, pag. 408-432.

THIERS A. — Histoire du Consulat et de l'Empire, Paris, Paulin, 1850, in-4°.

TOMMASEO G. — Storia del Trecento. Firenze, 1849, in-16.

VANNUCCI Atto. — Ricordi intimi della vita e delle opere di G.-B. Niccolini, Firenze, 1866, 2 vol. in-8.

ZANNONI G.-B., nella *Antologia di Firenze*, 1825, luglio, pag. 147, l'articolo intitolato: « Il signor Champollion-le-jeune in Firenze ».

ZARDO Antonio. — G.-B. Niccolini e F. Schiller. Firenze, 1882, in-16.

ZARDO Antonio, nella *Nuova Antologica di Firenze*, I, 3, 41, 1892.

ZOBÌ Antonio. — Storia civile della Toscana, lib. VIII, cap. 5 e IX, 9, X, I, Firenze, 1860, in-8.

ZUCCINI Zanobi. — Notizie manoscritte della vita e degli scritti di G.-B. Niccolini. (Rivista di Firenze, 5 ottobre 1847).

ZUMBINI B. — Studi di letteratura italiana, Firenze 1906, in-16.

TABLE DES MATIÈRES

Niccolini et son époque	9
Ses idées littéraires.....	17
Les relations de Niccolini avec le monde des lettres italiennes et étrangères	31
L'influence française dans les tragédies d'origine grec- que	39
Une imitation : Mathilde.....	63
Une tragédie symbolique : Nabucco.....	81
Un héros byronien	97
Giovanni da Procida	119
Deux drames historiques écrits sous l'influence de Sha- kespeare	143
Rosmonda d'Inghilterra	169
Une imitation de Shelley.....	185
Arnaldo da Brescia	195
Conclusion	211
Bibliographie	215

Vu et permis d'imprimer :

LE RECTEUR DE L'ACADÉMIE DE PARIS,
P. APPELL.

Vu et admis à soutenance :

Le 9 avril 1923

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS,
F. BRUNOT.

